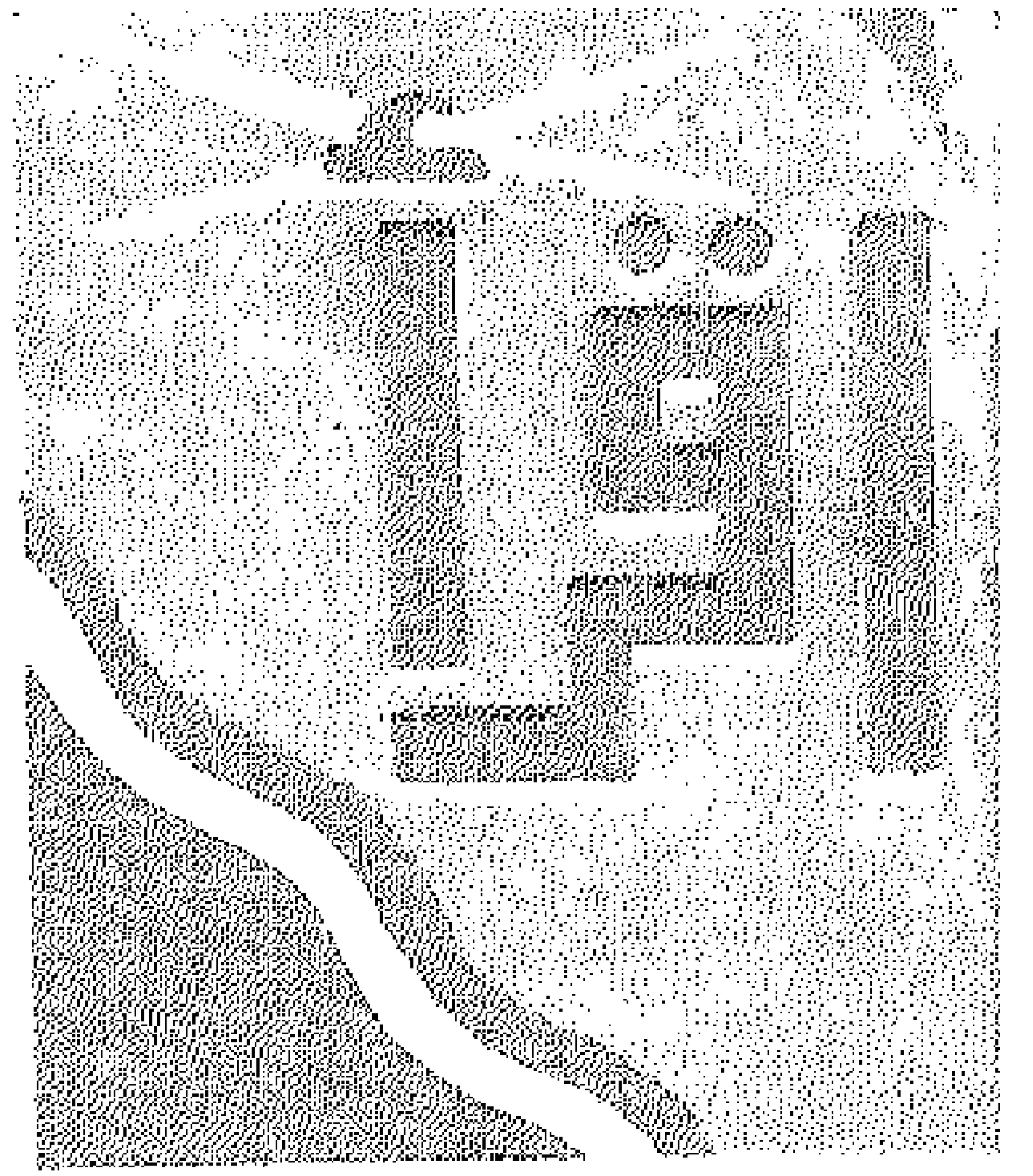


عبده مباشر

حوار مع أبو عمار

اقرأ

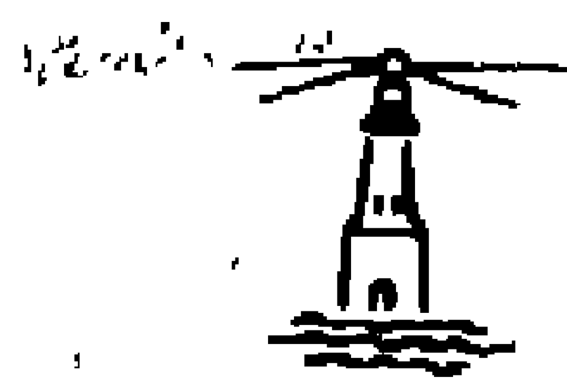
تصدر أول كل شهر

[٥١٤] - أغسطس - ١٩٨٥

رئيس التحرير **صلاح منتصر**

عبده مباشر

حوار مع أبو عمار



دار المعارف

تصميم الغلاف: منال بدران

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

ياسر عرفات

- الأسماء الحركية: أبوعمار - الدكتور - رءوف - الختيار - صقر قريش - الوالد - ٥ - ٧ - كبير العائلة - القدس - الرئيس.
- له مكتبان:
العسكرى فى صنعاء.
والسياسى فى تونس.
- هو الرئيس الثالث لمنظمة التحرير بعد أحمد الشقيرى ويحيى حمودة.
- يليه فى هرمية المناصب بمنظمة التحرير، فاروق قدومى رئيس الدائرة السياسية، أما فى حركة فتح فيليه خليل الوزير.

- دخل الأرض المحتلة منذ ١٩٦٥ أكثر من خمس مرات وقاد عملية عسكرية فى القدس عام ١٩٦٨

- حلق لحيته ثلاث مرات، الأولى لدى خروجه من الأردن فى سبتمبر ١٩٧٠ بصحبة الوفد العربى، وذلك للإفلات من قبضة السلطات الأردنية التى كانت تبحث عنه، وقد تمكن بفضل خطة وضعها الفريق محمد صادق رئيس أركان القوات المسلحة المصرية وعضو الوفد الذى أرسلته القمة العربية المنعقدة فى القاهرة، تمكن من الخروج من الأردن والوصول إلى القاهرة، والثانية قبل إلقاء خطابه من فوق منبر الأمم المتحدة فى نوفمبر عام ١٩٧٤، أما الثالثة فقبل دخوله إلى طرابلس لبنان عام ١٩٨٣ ليشارك رجاله مصيرهم، وليتمكن من استثمار الموقف سياسيًّا.

- عمل مهندسًا بالكويت وأصبح من أصحاب الثروات.
- قدم أبوعمار كل ما كسبه وادخره - ولم يكن قليلاً - لتمويل إنشاء حركة فتح، وذلك بعد أن انتهت المداولات بين عدد من المهاجرين الفلسطينيين حول تأسيس حركة فتح عام ١٩٥٨ - ١٩٥٩.

وكانت هذه الطليعة تدرك أن أمامها طريقًا من الأهوال عليها اجتيازه لتمهيد الطريق أمام القوى الفلسطينية، وكان

جزء كبير من هذه الطليعة أعضاء فى اتحاد طلاب فلسطين بالقاهرة.

- منذ بدأت العمليات التنظيمية لم يستقر فى مكان، فهو فى كل مكان يوجد به فلسطينيون، وفى كل مكان يمكن أن يخدم التحضير للثورة بشكل مباشر أو غير مباشر. وكان يتنقل أحيانًا بشكل رسمى وأحيانًا أكثر بأسماء مستعارة، وكان من الطبيعى أن يدخل السجون، وكان من الطبيعى أن يتجنب المراقبات، وكان من الطبيعى أن يغير هيئته ويتنكر فى أشكال مختلفة.
- لم يكن يشارك فقط فى تهريب السلاح وأعمال التنظيم، بل شارك فى العمليات العسكرية الأولى بنفسه، فقد كانت الطلائع قليلة العدد، وبالتالى لايوجد تخصصات، فالكل يعمل فى كل شىء والكل يتفانى فى كل الاتجاهات، ولذا كان على القيادات الأولى أن تشترك مباشرة فى العمليات المسلحة، وكان على «أبوعمار» أن يشارك فى عمليات النسف والقتال وزرع الألغام داخل الأراضى المحتلة قبل معركة يونيو ١٩٦٧

وقد ظل هذا الأسلوب متبعًا فى حركة فتح، ففى كل مراحل الاقتحام ينبغى أن تكون القيادة فى المقدمة وقد كاد ياسر عرفات أن يقع فى يد القوات الإسرائيلية خلال تلك الفترة أكثر من مرة.

- ومن الحكايات التى يرويها أصدقاء أبوعمار أو أبوعمار نفسه عن هذه الأحداث:

كان يستقل عربة لاندروفر يقودها «أبوصبرى» وأبوعمار يجلس بجواره، وكانت المهمة الانتقال عبر الصخور والجبال لمسافة طويلة كى يوصلا شحنة من السلاح والذخائر، وكانت الشحنة تتألف من مئات القنابل اليدوية والألغام والمتفجرات بالإضافة إلى الرشاشات والمدافع وأثناء سيرها على هذه الطريق غير الممهدة والتى اختيرت للابتعاد عن المراقبة والدوريات، انفجر الإطار الخلفى للعربة مما أدى إلى اختلال توازنها فاندفعت إلى جانب الطريق وسقطت من مكانها المرتفع إلى قلب الوادى.

واستيقظ أبوعمار من نومه على إثر السقوط وسأل صديقه «أبوصبرى» إيش جرى يازلمة؟

ورد أبوصبرى وهو يضحك «زى ما أنت شايف» وبرغم سقوط السيارة بما تحمله من متفجرات فلم يصب أى من الرجلين بخدش ولم تنفجر حمولة السيارة، ولوحدث وانفجر أى شيء من الشحنة أواندلعت النار فى العربة نتيجة سقوطها لواجه أبوعمار مصيرًا مأساويًا.

حاولت إسرائيل أكثر من مرة الوصول إلى أبوعمار، وجرى الكشف عن إحدى هذه المحاولات عندما ألقت أجهزة الأمن الفلسطينية القبض على شاب تسلل إلى الضفة الشرقية ومعه

حقيبة بها لغم وجهاز استقبال على هيئة راديو ترانزستور وجهاز إرسال فى داخل علبة خضراوات محفوظة، وهو جهاز صغير يركب فى أى جزء من أجزاء السيارة فيرسل إشارات يمكن التقاطها على مسافة كبيرة، ويمكن بالتالى الاستدلال على مكان السيارة، وقد اعترف الشاب أنه مكلف باغتيال أبوعمار، وأن الجهاز معه لرصد تحركات سيارته.

بعد يونية ١٩٦٧ عاش ٤ شهور داخل إسرائيل، كما يقول هو فى حديث نشر بجريدة لوموند ونقلته عنها جريدة الجمهورية يوم ١٥ مارس ١٩٦٩، وخلال هذه الفترة حمل بطاقة شخصية مزيفة، وقد فتحت له الأبواب على مصاريعها، وتمكن من مخالطة جميع الأوساط السياسية من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، منها فترة قضاها عند أحد اليهود فى تل أبيب وقد أفلت هذه المرة أيضا من أيدى السلطات الإسرائيلية.

ويقول فى حديث نشرته مجلة تايم أنه اشترك عشرات المرات فى معارك داخل الأرض المحتلة ولمدة تراوحت بين ١٠، ١٢ ساعة وفى وضح النهار.

ومحاولة أخرى للاغتيال جرى كشفها فى صيف عام ١٩٦٩ وأجرت منظمة فتح تحقيقا، وجرى القبض على بعض الأشخاص الذين يشكلون خلية كاملة تعمل لحساب إسرائيل، وقد توصلت المنظمة إلى معرفة هذه الخلية بعد أن ألقت القبض

على شخص قام بعد ظهر يوم ٩ يوليو ١٩٦٩ بتسليم طرد يحتوى على رسالة متفجرة إلى مكتب منظمة التحرير الفلسطينية فى عمان، وكان هذا الطرد يحوى بداخله الرسالة المتفجرة الموجهة إلى ياسر عرفات وكان موقعًا عليها بخاتم مزور لقيادة قوات حطين التابعة للجيش العراقى المرابط فى الأردن.

يوم ٤ أغسطس أعلن أبوعمار فى بيروت فى حديث صحفى أنه تعرض لأربع محاولات اغتيال، وأن جهازًا لاسلكيًّا وضع مرة فى سيارته ليرسل إشارات إلى الإسرائيليين.

وقال إن قنبلة زمنية وضعت مرة فى سيارته وكانت فى صفيحة «سمنة» وأرسل إليه مرة أخرى راديو به قنبلة وتسلم مرة أخرى حزامًا به مواد ناسفة.

ولم تنجح أى من هذه المحاولات.

تمهيد

لم يؤد اجتياح إسرائيل للبنان فى يونية عام ١٩٨٢ إلى تصديع وتمزيق منظمة التحرير الفلسطينية وكسر بنيتها العسكرية فقط، بل أدى أيضًا إلى زرع بذور الصراع الداخلى، أو فلنقل نمو عوامل الصراع الداخلى ونضوجها بين صفوف منظمة التحرير الفلسطينية بوجه عام، وبين صفوف منظمة فتح كبرى منظمات المقاومة داخل منظمة التحرير، وهى المنظمة التى شكلت من جديد إطار الصراع الفلسطينى الإسرائيلى داخل حركة الصراع العربى الإسرائيلى ككل، وذلك عندما أشعلت نيران المقاومة المسلحة ضد الوجود الإسرائيلى فى البدايات الأولى لعام ١٩٦٥.

ومن النتائج التى أسفر عنها هذا الغزو والصراع الداخلى الذى

انفجر ودخان نيران الحملة العسكرية الإسرائيلية لم ينقشع بعد طرح قضية زعامة منظمة التحرير تحت ظلال أسنة الحراب، وذلك لأول مرة منذ تسلمت منظمة فتح وزعيمها ياسر عرفات قيادة منظمة التحرير فى نهاية الستينات.. وارتفعت الأصوات المؤيدة بانفجارات القنابل والمدعومة بمساندة عربية للمطالبة بزعيم بدلاً من ياسر عرفات..

كما كشف الغزو الإسرائيلى أيضًا حقيقة الأوراق التى تمسك بها القيادة السورية للسيطرة على مقدرات منظمة التحرير لحساب السياسات والأهداف السورية، حتى ولو تعارض ذلك مع استقلالية القرار الفلسطينى أو مع الأهداف الفلسطينية

وإذا كانت سوريا قد حركت الانشقاقات داخل منظمة فتح مما أدى إلى انشقاق علنى وصراع مسلح بين الإخوة الفلسطينيين وسقوط ضحايا برصاص فلسطينى بما شكل مأساة فى التاريخ الفلسطينى، إلا أن قمة هذه المأساة كانت حصار مدينة طرابلس شمال لبنان وإرغام ياسر عرفات ورجاله على الخروج من آخر معقل لهم فى لبنان أى آخر معقل لهم على الحدود الإسرائيلية..

وإذا كان الخروج الأول قد تحقق بأيدى الإسرائيليين فإن الخروج الثانى المتمم للخروج الأول قد تحقق بأيدى المنشقين الفلسطينيين والجنود السوريين.

هذا النصر العسكرى الذى حققه المنشقون ومن حرضوهم وسلحوهم ودعموهم أدى إلى تفتيت ما كان متبقيا من علاقة بين ياسر عرفات والقيادة السورية، وبرغم كل الحرص الذى بذله القائد الفلسطينى على امتداد سنوات للحفاظ على شعرة معاوية مع النظام السورى.

وكان من الضرورى أن يتحرك ياسر عرفات بسرعة بعد هذه الهزيمة العسكرية ليتحاشى الهزيمة السياسية التى كانت تدق أبواب النضال الفلسطينى، والتى كانت على وشك أن تلحق بياسر عرفات نفسه

وكنتيجة لهذه الحركة السياسية استطاع ياسر عرفات المحافظة على شعبيته بين صفوف فلسطينيِّى الضفة الغربية وغزة وفلسطينيِّى المسجد الأقصى، بل يمكن القول أن هذه القوة التى لم يرتفع من بينها صوت لتغيير الزعيم الفلسطينى كانت أهم أسباب احتفاظه بمكانه ومكانته.

وفى إطار الحركة السياسية أقدم أبو عمار على زيارة القاهرة بعد خروجه من طرابلس مباشرة،وأحد أهداف هذه الزيارة، توجيه رسالة إلى دمشق لتفهم أن له صداقات وعلاقات فى العالم العربى يمكن الاستناد إليها أيًّا كانت العقبات.

ولكن هذه الزيارة العابرة أدت إلى تصعيد الحملة على أبو عمار

وزيادة حدة الخلافات سواء داخل منظمة التحرير أو داخل صفوف منظمة فتح.

وشهدت الساحة الفلسطينية مزيدًا من التطورات تمثلت فى خروج مجموعة من المنظمات الفلسطينية على الإجماع السياسى لمنظمة التحرير وهذه المنظمات هى الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، والجبهة الشعبية - القيادة العامة - (أحمد جبريل)، والجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين، والصاعقة، وجبهة النضال الشعبى، وجبهة التحرير العربية.

وليس معروفًا حتى الآن هل تعود هذه المنظمات للانضواء تحت لواء الإجماع السياسى أم لا؟

وإذا عادت فما هو حجم التنازلات المطلوب ؟ وهل يقبل ياسر عرفات وباقى الأعضاء بهذه التنازلات المطلوبة أَوْ لا؟

وإذا كانت منظمة فتح قد شهدت نقاشًا جادًّا داخل صفوفها عام ١٩٦٩ حول قضية الائتلاف مع المنظمات الفلسطينية الأخرى. فإن ثمرة هذا النقاش أثمرت شكلاً سياسيًا وعسكريًّا متميزًا للعمل الفلسطينى..

ومنذ ذلك التاريخ وحتى الدورة السادسة عشرة للمؤتمر الوطنى فى فبراير ١٩٨٣، كانت مقررات منظمة التحرير تتم على قواعد

وأسس ائتلافية، ولم يكن ياسر عرفات وقيادة فتح بقادرين على التحرك بأبعد مما تسمح لها مواقف المنظمات الأخرى.

وبعد أحداث بيروت وزيارة القاهرة بدأت الساحة الفلسطينية تشهد حوارًا ونقاشًا جادًّا حول مستقبل العمل الفسطيني بين قيادات منظمات فتح والجبهة الشعبية لتحرير فلسطين والجبهة الديمقراطية ونتائج هذا الحوار قد تمهد الطريق لانعقاد المجلس الوطني الفلسطيني بما يعني فتح الباب أمام الإجماع السياسي مرة أخرى، وقد تؤدي إلى تكريس الانقسامات داخل منظمة التحرير.

وإذا كانت القيادة الفلسطينية تبذل جهدها لإعادة الجسور مع النظام السوري مصحوبة بدعم، وأحيانًا بضغوط عربية وأجنبية، فإن ذلك ليس سوى تعبير عن مدى إدراك هذه القيادة لحقيقة الارتباطات بين منظمة التحرير وسوريا. وإذا كانت سوريا قد وظفت هذه الأوراق لصالح أهدافها طوال السنوات الماضية، فإن حركة الأحداث محليًّا وإقليميًّا وعالميًّا ستجعلها أكثر تشبثًا بالورقة الفلسطينية، حتى لا تجد القيادة السورية نفسها كقوة منفردة إقليميًّا في مواجهة رياح الحلول السلمية للصراع العربي الإسرائيلي التي بدأت تهب على منطقة الشرق الأوسط بعد الانتصار العسكري المصري في أكتوبر ١٩٧٣.

والسوريون يدركون جيدًا أن فعالية الحلول السلمية ترتبط

أساسًا بالمشاركة الفلسطينية، وطالما ظل الفلسطينيون خارج هذه السياسات السلمية فإن أحدًا لن يمكنه أن يمضى بعيدًا فى حل قضية الصراع العربى الإسرائيلى.. أما إذا شارك الفلسطينيون فى هذه السياسات فسيكون ذلك مؤشرا لاشتراك الأردنيين، وبعد توقيع مصر لاتفاقيتى كامب ديفيد عام ١٩٧٩، وتفتت الإرادة اللبنانية منذ بدء الحرب الأهلية عام ١٩٧٥، فلن يبقى خارج هذا الإطار سوى سوريا بما يعنى عزلتها عن حركة الأحداث فى المنطقة، ليس ذلك فقط بل سيعنى أيضًا ضعف موقف المفاوض السورى إذا ما رغب فى اللحاق بقطار السلام، وإذا لم يقبل بذلك الموقف فقد ينتهى الأمر بضياع الأمل فى استرداد الأراضى السورية المحتلة..

وإذا ما فكرت القيادة السورية فى خوض تجربة الحرب ضد إسرائيل فإن عليها أن تفكر عشرات المرات، فإن حساب ميزان القوى بين الدولتين يميل بشدة لصالح إسرائيل. وإذا ما خططت للارتكان إلى الدعم السوفيتى فإن درس التخاذل السوفيتى وموقف القيادة السوفيتية المتردى خلال الغزو الإسرائيلى للبنان عام ١٩٨٢، سيكون حائلا دون المضى فى هذا الطريق.

وإذا كان للسوريين أسبابهم الأخرى بجانب هذه الأسباب للتشبث بالورقة الفلسطينية، فإن للفلسطينيين أسبابهم فى إعادة الجسور مع القيادة السورية، فالعلاقات الفلسطينية السورية تؤدى

إلى علاقات فلسطينية متوازنة مع كل من مصر والأردن والعراق، هذه العلاقات المتوازنة هى التى تحفظ للقيادة الفلسطينية قدرتها على المناورة، فبدون العلاقات مع سوريا يضعف موقف منظمة التحرير تجاه كل من الأردن ومصر والعراق، وهذا يعنى التزام المنظمة بسياسات قد لا تقبل بها فى ظل علاقات متوازنة، ولتمضى خطوة أخرى على طريق الوضوح، إن منظمة التحرير وليس قيادة منظمة التحرير قد أعلنت موافقتها على مقررات مؤتمر فاس، وهى تعلم أنها مقررات بدون قوة قادرة على بعث الحياة فيها، وبالتالى فهى مقررات لإعلان مواقف دون مضمون جاد، بجانب استهدافها عدم الاستجابة لمبادرة ريجان التى أعلنها فى سبتمبر ١٩٨٢.

وفى نفس الوقت فإن الأردن رغم اشتراكه فى مؤتمر فاس إلا أن قيادته لا ترفض المضى على طريق مبادرة ريجان إذا كان يسندها موقف فلسطينى.. ومصر التى وقعت اتفاقيتى كامب ديفيد وأعلنت موافقتها على مبادرة ريجان إدراكًا منها أن كل وقت يمضى دون الوصول إلى حل سلمى لقضية الصراع العربى الإسرائيلى، والفلسطينى الإسرائيلى، إنما يعنى ضياع فرصة طيبة ومواتية لحل مشرف، فإن ذلك قد يعنى للقيادة الفلسطينية أن تمضى فى طريق قد لا تكون ظروفها تسمح به خلال هذه المرحلة..

فإذا كانت مصر والأردن قد حددتا خياراتهما، فإن المنظمة لم تحدد

خيارها بعد، وغياب العلاقة مع سوريا قد يعجل بتحديد هذا الخيار وفى ظروف غير صحية أو غير مواتية من وجهة نظر القيادة الفلسطينية.

والقيادة الفلسطينية تدرك أيضاً أن سوريا هى مخزن السلاح الرئيسى للثورة الفلسطينية، وهى الجبهة الرئيسية التى يمكن الاستناد إليها فى الخيار العسكرى إذا تقرر نبذ خيار السلام، ومجرد الاحتفاظ بالخيار العسكرى يفتح الطريق بصورة أفضل للخيار السلمى.. فخسارة سوريا تعنى خسارة قاعدة مهمة ومستقلة للعمل العسكرى، خاصة أن المنظمة أصبحت لا تملك أى خط مواجهة مع إسرائيل الآن.

ولا يغيب عن القيادة الفلسطينية أن القيادة السوفييتية لا ترحب بتفكيك العلاقات الفلسطينية السورية، بل إنها ترى فى هذه العلاقات أو هذا التحالف نقطة الارتكاز القوية للنفوذ السوفييتى فى منطقة الشرق الأوسط، خاصة بعد انحسار هذا النفوذ فى مواجهة المد الأمريكى الذى شمل المنطقة منذ أكتوبر ١٩٧٣.

وعدم ترحيب القيادة السوفييتية جرى التعبير عنه بصور شتى ومواقف عملية استوعبتها القيادة الفلسطينية جيدًا بحيث أصبحت تدرك أن استمرار الدعم والإمدادات السوفييتية يرتبط باستمرار التحالف السورى الفلسطينى ورفض طريق السلام طالما ظلت

ترفرف عليه الأعلام الأمريكية.

وفى إطار المحاولات السوفييتية لتوسيع نطاق الأرض التى تقف عليها فى منطقة الشرق الأوسط قامت بإعادة طرح مشروع المؤتمر الدولى الذى رحبت به سوريا والقيادة الفلسطينية.

وإذا كانت الأحداث التى شهدتها المنطقة بعد الغزو الإسرائيلى للبنان قد أدت إلى تصديع السيطرة السورية التى كانت تمارسها على القيادة الفلسطينية حتى عام ١٩٨٣ فإن الأمر لم يكن شرًّا كله، فقد ترتبت عليه حرية تحرك أكبر للقيادة الفلسطينية، وإن كانت محكومة بإدراك مدى الاختلال فى التوازن فى العلاقات مع أطراف عربية ذات وزن فعال ومؤثر فى اتجاهات الأحداث بالمنطقة.

وأدى اتساع نطاق حرية الحركة إلى مد جسور بين القيادة الفلسطينية وقوى وقيادات عربية وأوربية وأمريكية أيضًا، وفى ممارسة هذه السياسة احتفظت القيادة الفلسطينية بقدرتها على الحصول على قدر مناسب من المكاسب ودون أن تغلق الطريق نهائيًّا أمام العلاقات الفلسطينية السورية، أى أن القيادة الفلسطينية راعت توظيف هذه الحركة فى إطار مناوراتها للضغط على القيادة السورية لفتح الباب أمام عودة العلاقات، وارتبطت هذه المناورة بضغوط سوفييتية وفرنسية خاصة وأوربية بوجه عام لعودة هذه العلاقات هذا بجانب الضغوط العربية التى لم تتوقف منذ الخروج الفلسطينى من طرابلس لبنان.

وأدى النجاح السورى فى زرع الفتنة بين الفلسطينيين إلى زيادة أهمية الدور السورى فى المنطقة ككل، وأيضًا إلى زيادة الدور السياسى السورى تجاه فلسطينيى سوريا وشرق لبنان.

وإذا كان الفلسطينيون قد عادوا إلى المائدة للحوار مع الأردنيين فإن وقت تحقيق نتائج إيجابية قد فات، فقد كان من الممكن الوصول إلى هذه النتائج فيما لو نجح الجانبان فى تنسيق جهودهما بعد الخروج من بيروت وبعد طرح الرئيس ريجان لمبادرته..

وإذا كان الوقت مناسبًا لتحقيق نجاح ملموس للحوار الأردنى الفلسطينى، فإن الضغوط السورية على الأردن قادرة على الحد من هذا النجاح.. وأن يجرى هذا الحوار فى عام الانتخابات الأمريكية فذلك عامل له وزنه على نتائج هذا الحوار.

وإذا كان هذا الحوار يجرى فى إطار التنسيق بين الأردنيين والفلسطينيين، فإنه أيضًا وبالضرورة يعكس خيارات كل منهما، وهنا يبدو الموقف صعبًا على الفهم، فالأردن قد حدد خياراته وإن لم يتوقف عن المناورة للالتفاف حول مقررات مؤتمر الرباط الذى رفع يد الأردن عن الضفة الغربية، وأناط المسئولية بمنظمة التحرير بصفتها الممثل الوحيد للشعب الفلسطينى.

أما منظمة التحرير فلم تحسم خيارها بعد.

وإذا كان الغزو الإسرائيلى الشامل للبنان قد أدى إلى كسر البنية العسكرية لمنظمة التحرير، فإنه أيضًا أدى إلى إسقاط الخيارات العسكرية لصالح الأهداف السياسية، وإن كان هناك من القادة الفلسطينيين من يرى أن الخيار العسكرى لم يسقط بعد، فإن ذلك كان يتطلب وبالضرورة إعادة رسم الاستراتيجية من جديد واستمرار غياب مثل هذه الاستراتيجية يعنى استمرار المرحلة الانتقالية التى تمر بها منظمة التحرير، واستمرار المرحلة الانتقالية يعنى عدم وجود سياسات وأهداف محددة تسعى المنظمة بإمكاناتها الحالية والمستقبلية لتحقيقها، أى انتفاء الموقف الواضح المحدد المعالم.

والفرصة كانت متاحة أمام القيادة الفلسطينية لإعادة رسم استراتيجية منظمة التحرير خلال المؤتمر الوطنى السادس عشر الذى عقد بالجزائر فى فبراير عام ١٩٨٣، إلا أنها أفلتت من بين أيدى الجميع أمام الحرص على تحقيق أو الحفاظ على وحدة الصف، وأمام الهدف الإعلامى والإعلانى للمؤتمر الذى حرصت القيادة على توظيفه دعائيًا، دون أن تتنبه إلى حقيقة ما يدبر لها على أيدى السوريين والقوى التى تتربص للانشقاق. وكانت الفرصة المواتية لرسم الاستراتيجية الجديدة تحمل فى طياتها إحباط المؤامرات وتحجيم المتآمرين والأهم تحمل قوى محلية وإقليمية وعالمية قادرة

على دعم ومساندة الاستراتيجية الفلسطينية الجديدة لما تعنيه من حسم للاختيارات.

إلا أن المنظمة تركت الفرصة تمضى، ولم يكن هناك من استطاع أن يرتفع إلى مستوى الأحداث أو الموقف، فلقد جاء انعقاد الدورة السادسة عشرة للمجلس الوطنى الفلسطينى بالجزائر فى فبراير ١٩٨٣ فى أعقاب الاجتياح الإسرائيلى للبنان فى إطار استعراض هائل للقوة العسكرية الإسرائيلية والصناعة الحربية فى ذلك المجتمع.

وصاحب هذا الاجتياح صمت هائل أيضًا على المستوى العربى والعالمى، وظل العالم العربى يعيش أيامه ويمضغ صراعاته، وكأنه لا يدرى أن بلدًا عربيًا يتعرض للغزو، وأن المقاومة الفلسطينية تواجه جحيمًا من النيران يستهدف تصفيتها، وكان الصمت السورى أبلغ أنواع الصمت، فقد تركت القوات المسلحة السورية الموجودة على الأرض اللبنانية، القوات المسلحة الإسرائيلية تمر من أمامها لتحقيق أهدافها، وكأن الأمر لا يعنيها.. وكانت ذروة المواقف صمت قادة الكرملين، حتى بعد أن دمرت القوات الجوية الإسرائيلية كتائب الصواريخ الموجهة المضادة للطائرات، التى سبق للسوريين أن أقاموها فى وادى البقاع داخل الأراضى اللبنانية، وبعد أن لحقت بالقوات الجوية السورية هزيمة منكرة تمثلت فى إسقاط نيف وثمانين

طائرة مقاتلة فى قتال جوى لم يستغرق ثوان لم تتح خلاله الفرصة للطيارين السوريين لإدراك أنهم فى اشتباك جوى مع عدوهم.

أقول جاء المؤتمر الفلسطينى فى أعقاب هذه الأحداث الكبار، وفى أعقاب خروج قوات المقاومة الفلسطينية من لبنان، ومن بيروت بدون أسلحة ووفقًا لشروط إسرائيل، وبعد ضغوط أمريكية وأوربية ومصرية، وذلك بعد أن حققت إسرائيل أهدافها فى كسر البنية العسكرية للمنظمة الفلسطينية مثل هذه الأحداث التى مثلت متغيرًا رئيسيًّا ألم بواقع المنطقة وأعاد تشكيلها من جديد، كان يتطلب من المجلس الوطنى الفلسطينى فى دورته الجديدة، عملاً جادًّا وعميقًا لدراسة هذه المتغيرات، ورسم طريق للعمل الفلسطينى فى ظلها إلا أن هذا لم يحدث ووقع الجميع أسرى تقريظ الذات والإفراط فى توجيه المديح لأبطال الصمود والمقاتلين البواسل، وأغرق المتحدثون فى توجيه اللوم إلى الآخرين بدءًا من السوفييت مرورًا بالأمريكيين ولم يترك المتحدثون دولة عربية أو أجنبية لم يوجهوا لها اللوم إن لم نقل السباب..

وامتلأت محاضر جلسات المؤتمر بالكلمات الحارة والألفاظ الثورية، وأجاد المتحدثون الحديث فى كل القضايا إلا القضايا التى كان يجب أن يتصدوا لها..

وإذا كان المجلس الوطنى قد فاته أن يعيد رسم استراتيجية

منظمة التحرير، فى ظل المتغيرات الجديدة التى ألمت بالمنطقة وبالمنظمة، فقد فاته أيضًا أن يتعرض للقضايا الأخرى الأقل أهمية وإن لم تكن أقل خطورة، فقد تجاهل المؤتمر تقييم تجربة المقاومة الفلسطينية والوجود الفلسطينى فى لبنان، واكتفى الجميع بالإشادة بالصمود والبطولة، ومضت التجربة الفلسطينية فى لبنان بدون دراسة جادة للاستفادة من الدرس مثلما مضت تجربة الأردن عام ١٩٧٠.

ولم يشأ أحد أن يتعرض بالنقد أو التقييم الجاد لحقيقة علاقات وارتباطات المنظمة بالقوى المختلفة عربيًا ودوليًا، ومدى جدوى وفعالية هذه العلاقات والارتباطات لصالح القضية الفلسطينية..

ومثلما مرت دورات المجلس الوطنى الفلسطينى السابقة دون تعرض لتجربة العمل الجبهوى الفلسطينى، مرت الدورة السادسة عشرة، برغم أنه كان من الضرورى مناقشة وضع التنظيمات الفلسطينية داخل منظمة التحرير، لوضع حقائق وطبيعة العلاقات داخل المنظمة أمام الشعب الفلسطينى بصفة خاصة، والرأى العام العربى بوجه عام، لتتاح الفرصة أمام الجميع لفهم أسباب احتفاظ كل من هذه المنظمات حتى الآن، وبعد أكثر من خمسة عشر عاما من الكفاح المشترك بجيشها الخاص ومؤسساتها الخاصة، ناهيك عن شعاراتها وأعلامها وكوادرها وممثليها والمتحدثين باسمها و ... و ...

وإذا كان المؤتمر الوطنى قد انتهى إلى إعلان بيان ختامى، فإن

البيان لم يختلف كثيرًا عن البيانات التي صدرت في نهاية مؤتمرات سابقة، كلمات كبيرة يمكن قراءتها وتفسيرها كل وفق عقيدته ومصالحه وأهدافه..

وتحقق لأبو عمار الحفاظ على الوحدة الوطنية خلال المؤتمر أو هكذا تصور.. وغاب عنه وعن الآخرين أن هذه الوحدة التي عملوا من أجلها ليست سوى سراب، سوف تكشف عنه أحداث الانشقاق وحصار طرابلس التي رفع عنها الستار بعد أسابيع من إنهاء المؤتمر لأعماله..

واختتم المؤتمر أعماله دون أن يضع إجابة لسؤال هو: ماذا تريد المنظمة الآن وبعد كل ما حدث؟

وما هو هدف العمل الفلسطيني بعد ١٨ عامًا من عمر منظمة التحرير؟

أما زال الهدف هو تحرير كامل للتراب الفلسطيني؟ وكيف؟

وهل أصبح الهدف هو الوصول إلى السلام؟ وما هو الطريق؟

أم أن القضية ما زالت موضع دراسة ولم ينته المجلس منها بعد؟

واختصارًا فقد انتهت أعمال المؤتمر دون أن يضع إجابات جديدة للأسئلة الجديدة المطروحة على الساحة. وفقدت القيادة الفلسطينية قدرتها على المبادرة، وأضاعت فرصة مواتية لرسم استراتيجية جديدة.

وطالما ظلت الاستراتيجية السياسية لمنظمة التحرير غير مرسومة ستبقى السياسة الفلسطينية متأرجحة وضعيفة وعرضة للضغوط من كل جانب، وتظل السياسات الفلسطينية متأرجحة وضعيفة وعرضة للضغوط من كل جانب، وتأرجح السياسات الفلسطينية يعنى الخلط بين الكفاح المسلح والسياسات السلمية، ويعنى عدم وضوح إطارات العلاقة مع الاتحاد السوفييتى والعلاقة مع الولايات المتحدة، وأيضا غياب معادلة صحيحة لعلاقات مع القوى العربية سواء أكانت متشددة أو معتدلة.

ويمكن القول أن منظمة التحرير بعد الخروج من بيروت كنتيجة للهجوم الإسرائيلى فى صيف ١٩٨٢ وجدت نفسها أمام خيارات موجعة فاضطرت إلى تأجيل الخيار أملاً فى تغير الظروف نحو الأفضل، وسعيًا لكسب الوقت وإتاحة الفرصة أمام قيادة المنظمة للتحرك بما يكفل فرصًا أو فرصة أفضل تجعل حجم الخسائر أقل.. إلا أن هذه المناورة باءت بفشل كبير لاصطدامها بالأهداف والمصالح السورية، مما أدى فى النهاية إلى تردى الموقف الفلسطينى بصورة شاملة عقب الانشقاق الفلسطينى والخروج من طرابلس لبنان..

ومرة أخرى نجد منظمة التحرير - وأعنى هذه المرة قائد منظمة التحرير - فى مواجهة خيارات أكثر إيلامًا مما كان مطروحًا ومتاحًا

عقب الخروج من بيروت، إلا أن أحدًا لم يستوعب الدرس، وما زال الزعيم الفلسطينى يناور لتأجيل الخيار أملًا فى تغير الظروف نحو الأفضل، وسعيًا لكسب الوقت وإتاحة الفرصة أمامه للتحرك للوصول إلى فرص أو فرصة أفضل تقلل من حجم الخسائر التى ستترتب على حسم الخيارات الفلسطينية.

ويبدو أن الزعيم الفلسطينى يسعى فى مشاوراته التى يجريها خلال هذه المرحلة للتعرف على إطار للاستراتيجية الفلسطينية الجديدة، أى استراتيجية منظمة التحرير، وإذا كان عام ١٩٨٢ هو عام الغزو الإسرائيلى للبنان، وعام١٩٨٣ هو عام الخروج من طرابلس، فإن عام ١٦٨٤ هو عام المشاورات الفلسطينية - الفلسطينية والفلسطينية - العربية، والفلسطينية - العالمية، وتدرك القيادة الفلسطينية أن أية اختيارات لن تعتمد على رغبات الفلسطينيين وطموحاتهم، بل ستعتمد على مايمكن أن تسمح به ظروف الواقع الجديد بعد كل المتغيرات الرئيسية التى شملته، وعلى ما تسمح به الدول العربية وإسرائيل والقوى صاحبة النفوذ والمصالح فى المنطقة.

أما أبو عمار، فإنه على المدى القصير قد بنى حركته لإتمام مشاوراته على الحصول على تأييد القطاع الأكبر من المؤسسات الفلسطينية القائمة، سواء بين أعضاء القيادة المركزية أو اللجنة التنفيذية أو المجلس الوطنى، وعلى تأييد فلسطينيى الداخل الذين

أصبح لهم وزن ودور أكبر على مسرح الحركة السياسية الفلسطينية. وفى نفس الوقت لم ينس أبوعمار ثقل مصر التى خاطر بزيارتها بقرار منفرد ليوازن بها ثقل النفوذ السورى، مستهدفًا تحجيم الأطماع السورية ورغبتها فى السيطرة على القرار الفلسطينى، أما الدعم العربى فقد استند إليه أبو عمار، سواء فى ذلك الدعم المالى أو السياسى لتقوية مركزه فى حركته بين القوى الفلسطينية لعزل المنشقين وإضعاف نفوذهم، وكسب القوى التى ناهضت زعامته والقوى التى خرجت على الإجماع الفلسطينى ممثلا فى منظمة التحرير.

ويمضى أبو عمار خلال حركته على المدى القصير للعمل على بناء جسر بين مبادرة ريجان ومقررات مؤتمر فاس، لزيادة رقعة الأرض أمام الخيار الفلسطينى.

ومثل هذا الجسر يواجه صعوبات: أهمها الاعتراضات الأمريكية والإسرائيلية، ثم الاعتراضات السورية التى ترفض مبادرة ريجان ولا توافق خلال هذه المرحلة، إلا على فكرة المؤتمر الدولى التى نادى بها السوفييت. وقد أثبت السوريون خلال السنوات التى أعقبت توقيع اتفاقية كامب ديفيد قدرتهم على معارضة الحلول التى لا تحقق مصالحهم والتى لا تتناسب مع أهدافهم.

وما زال عرفات حريصًا رغم كل ماحدث على عدم حرق كل

الجسور، مع سوريا أو ليبيا تحسبًا للمستقبل، وخشية رد الفعل السورى، وما زال عرفات وهو يتحرك يراعى حدود الحركة حتى لا يدخل فى صراعات مع الأنظمة العربية التى لا يعلم إلا الله الدوافع الحقيقية لسياساتها وأهدافها، بعد أن اختلطت كل الأوراق ولم يعد أحد يدرى من يساعد من ضد من، ومن يقف مع من خلف من..

ويدرك ياسر عرفات جيدًا أن فترة المشاورات لوضع إطار استراتيجية جديدة لمنظمة التحرير لا يمكن أن تستمر بلا نهاية.. وإن استمرار تأرجح السياسة الفلسطينية لا يخدم القضية الفلسطينية، ولكنه يدرك أيضًا أن أى اختيار يعنى المضى فى أى مشروع، يدعم من الأردن سيواجه برد فعل سورى عنيف، لأنه يعنى فى النهاية خسارة سوريا لكل ما راهنت عليه وعملت من أجله، وسيواجه أيضًا بمعارضة عدد من الدول العربية وبتفسخات جديدة فى بنية منظمة التحرير..

والطريق مع هذا ليس مغلقًا أمام احتمالات نجاح تحركات أبو عمار ومشاوراته.

وإذا كان الزعيم الفلسطينى يسعى لإعادة تنظيم البيت الفلسطينى، فإن فلسطينيى الداخل قد تحولوا ليصبحوا قوة رئيسية من قوى العمل الفلسطينى، بل يمكن القول أنهم فى طريقهم

ليصبحوا القوة الرئيسية للعمل الفلسطينى، إن لم يكونوا قد أصبحوها بالفعل الآن.

ومنذ عام ١٩٥٠ وحركة التحرير الفلسطينية تقوم على أكتاف فلسطينيي الخارج المتطلعين للعودة إلى وطنهم، إلا أنه ابتداء من عام ١٩٧٠ أى بعد هزيمة يونيه بثلاث سنوات وبعد انطلاق شرارة الكفاح المسلح التى أطلقتها منظمة فتح بخمس سنوات، نشأت حركات موازية لحركة التحرير الوطنى الفلسطينى فى الخارج بين صفوف الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة، رغم وجودهم تحت الحكم العسكرى الإسرائيلى. وأدرك الفلسطينيون بالأرض المحتلة أن حركتهم محكومة بقوة المحتل، ونشاطهم مقيد بقانونه، إلا أن الهامش الذى تسمح به إسرائيل كان كافيًا لبروز هذه الحركات وزيادة فاعليتها باستمرار.

وإذا كانت منظمة فتح ومن بعدها منظمة التحرير، بعد أن تسلمت فتح زمامها قد تحولت إلى وعاء كبير يستوعب حركة الفلسطينيين بالداخل، خاصة وإسرائيل لم تتوقف منذ يونية عام ١٩٦٧ عن اضطهاد قيادات الحركة الوطنية الفلسطينية داخل الأرض المحتلة فإن الأمر لم يعد كذلك الآن.. فلم تعد قيادات المنفى أو قيادات الخارج هى العنصر الفعال فى صياغة سياسات ومواقف قيادات الداخل.. وتعلم قيادات الداخل أن لحكومات الدول العربية

الحق فى الحفاظ على مصالحها بالدرجة الأولى، ولكنها ترى فى خضوع قيادات الخارج لمنطق هذه المصالح نقطة ضعف تُلحق الضرر بالقضية الفلسطينية، وتعوق الحركة الوطنية الفلسطينية عن تحقيق أهدافها.

ولقد استطاع فلسطينيو الداخل الحفاظ على حياة ياسر عرفات خلال حصار طرابلس، ونتيجة لموقفهم المؤيد لزعامة منظمة التحرير ومنظمة فتح، لم يتمكن المنشقون من المضى بعيدًا فى مخططهم، مثل هذا النجاح ومثل هذا التأثير لن يظل أسيرًا لزعامات الخارج أيًّا كانت درجة قوتها.

ويبدو أن شلل القيادة الفلسطينية فى إعادة رسم استراتيجية جديدة لمنظمة التحرير بعد الخروج من بيروت، وسقوط الخيار العسكرى لحساب الخيار السياسى، أو بعد الخروج من طرابلس وفهم طبيعة وأبعاد المؤامرة التى تستهدف العمل الفلسطينى، ومحاولة تأميمه لصالح دولة عربية واحدة أساساً، قد فتح الباب أمام قيادات الداخل للبروز فى ساحة العمل الفلسطيني، وممارسة الضغوط على قيادة المنظمة لاتخاذ خطوات محددة، ومثّل نجاح هذه الضغوط خطوة جديدة على طريق زعامات الداخل.

وتشير الدلائل إلى أن فشل الزعامة الفلسطينية الحالية ممثلة فى أبو عمار فى إعادة رسم الاستراتيجية الفلسطينية وحسن الخيار

الفلسطينى، سيؤدى إلى زيادة حجم وقوة ونفوذ القيادات الفلسطينية بالداخل، وتشير إلى أن استمرار التفتت الذى ألم بمنظمة التحرير سيفتح الباب أمام هذه القيادات لتعلب دورًا أكبر، ليس ذلك فقط فإن هذه المؤشرات توضح أن قيادة العمل الفلسطينى مستقبلاً لن تخرج من بين صفوف الفلسطينيين بالخارج، بل من بين قيادات العمل الفلسطينى داخل الأرض المحتلة.

أبو عمار يتحدث:

* ثلاثة متطلبات لإعادة التوازن إلى المنطقة العربية.

* الدروس المستفادة من أحداث لبنان كشفت الأقنعة.

الحوار الأول

منذ شقت الثورة الفلسطينية طريقها الصعب عام ١٩٦٥ وحتى الآن لم أحاول الاقتراب من زعيمها ياسر عرفات من أجل عمل صحفى، كما أن الرجل سواء كان على رأس منظمة فتح أو منظمة التحرير لم يكن فى حاجة لمثل هذه المحاولة، وإن كان هذا لا يعنى أننا لم نلتق وإن ظلت هذه اللقاءات بعيدة عن أن تجمعنا فى عمل صحفى.

واصلت الثورة الفلسطينية مسيرتها برغم كل المحن والآلام والمشاق والنكسات والهزائم واختلاف الاجتهادات، وكان استمرار

الثورة فى حد ذاته نجاحًا يحسب لشخصية الرجل قبل أن يحسب لباقى العوامل مع اعترافى وإدراكى لأهميتها البالغة، وفى نفس الوقت واصلت أنا مسيرتى دارسًا ومتابعًا للمؤسسة العسكرية الإسرائيلية التى أعددت عنها رسالتى للماجستير ولإسرائيل وللثورة الفلسطينية، وذلك فى إطار عملى وبعد مرور ما يقرب من عشرين عامًا على بدء الثورة الفلسطينية شاءت إرادة الله أن ألتقى والزعيم الفلسطينى فى حوار صحفى.

وكانت البداية مساء يوم الثلاثاء ٢٤ أبريل ١٩٨٤ عندما تلقيت رسالة من الأستاذ صبرى أبو المجد رئيس التحرير يبلغنى فيها أنه رشحنى للسفر إلى تونس نيابة عنه للقاء أبو عمار، وإننى يجب أن أستعد للسفر ظهر يوم الخميس ٢٦ أبريل، ورغم ضيق الوقت لإنهاء إجراءات السفر بسبب عطلة ذكرى تحرير سيناء يوم الأربعاء ٢٥أبريل، فإننى لم أمانع، واتصلت بالأستاذ سعيد كمال ممثل منظمة التحرير فى القاهرة لمتابعة الإجراءات، وصباح يوم الأربعاء ٢٥ أبريل أخبرنى سعيد كمال بأن الرحلة تأجلت إلى يوم الأحد ٢٩ أبريل.

وفى مطار القاهرة التقيت بباقى أعضاء الوفد الإعلامى المصرى: الأستاذة زينب الحكيم وحلمى البلك وعبد العظيم الضرير وثلاثة من الفنيين من التليفزيون ونجوى أبو النجا من

إذاعة صوت العرب وسكينة فؤاد من مجلة الإذاعة وإحسان بكر من الأهرام وعزيز عزمى مستشار وزير الدولة للإعلام وسعيد كمال عضو المجلس الوطنى الفلسطينى.

وفى مطار قرطاج بتونس أخبرنا المسئولون الفلسطينيون أن أبو عمار سيصل من بغداد بعدنا بنصف ساعة، وعندما وصل توجه من المطار إلى مقر إقامته بالمرسى على مسافة ٢٠ كيلو مترا من تونس العاصمة حيث استقبل وفدًا من الأمريكيين الفلسطينيين وتوالت المقابلات والاجتماعات، وظللنا بالفندق نتابع أخبار أبو عمار، وتحمل سعيد كمال مسئولية الاتصالات بالقائد الفلسطينى وكان يتصل به كل ساعة تقريباً حتى ظهر اليوم التالى الاثنين ٣٠ أبريل، حيث أخبرنا أن أبو عمار يدعونا لعشاء مساء نفس اليوم وعندما وصلنا إلى حيث يقيم أبو عمار كانت الساعة تقترب من العاشرة، المنزل يطل على البحر وتحيط به حديقة ولم يستطع الميكروباس الذى أقلنا أن يقترب من مدخل المنزل لامتلاء الفناء والطريق بالسيارات.

وعلى الباب كانت الحراسة غير كثيفة.. ثلاثة أفراد بالخارج وضعفهم تقريبًا بالداخل.. والجميع مسلحون بالرشاشات وإن لم يرتدوا زيًا عسكريًا فيما عدا الحارس التونسى.. وفى نفس الوقت الذى وصلنا فيه كان أبو عمار يصحب وفدًا إلى الباب لتوديعه بعد

انتهاء الاجتماع تمهيدًا لاستقبالنا.. ودلفنا إلى داخل المنزل من باب آخر وبعد قليل دخل أبو عمار يرحب بنا بطريقة ودودة، وبرغم أنه لم ينم منذ وصل إلى تونس إلا ساعات محدودة بدا لنا متدفق الحيوية.. وتركنا له اختيار الأسلوب المناسب لتنظيم وقته بيننا جميعا كإذاعة وتليفزيون وصحافة وكأفراد أيضًا، فاقترح أن يبدأ بالصحافة، على أن يكون الغد للإذاعة والتليفزيون، وعندما علم أن أجهزة التليفزيون لم تخرج بعد من مطار تونس وأن الغد عطلة أول مايو قال: ليس هناك مشكلة وطلب من الحكم بلعاوى ممثل المنظمة فى تونس أن يبحث الأمر، وفورًا أجرى اتصالاً وطمأن بعثة التليفزيون بأن الأجهزة ستكون موجودة - برغم العطلة..

وبجانب الحكم بلعاوى حضر اللقاء من القيادات الفلسطينية هانى الحسن مستشار القائد الفلسطينى، وهايل عبد الحميد عضو اللجنة المركزية، وأبو طارق ممثل المنظمة بليبيا، بعد أن طردته ليبيا للمرة الثانية، بالإضافة إلى سعيد كمال...

وطلبت من أبو عمار أن أعود إلى الفندق لأحضر جهاز تسجيل طالما قرر أن يبدأ الليلة بالحديث معنا. إلا أنه قال إن الأجهزة موجودة والأشرطة متوفرة أيضًا وفورًا أحضر أبو فارس مرافقه الإعلامى جهازى تسجيل وثلاثة أشرطة وبدأ الحوار الذى استمر على مائدة العشاء ، لم يتوقف التسجيل إلا فى الثانية صباحًا.. وطالما

كان الوفد الإعلامى حاضرًا، فقد امتدت مظلة الحوار لتظل الجميع.. وتحول الحديث إلى شىء أقرب إلى المؤتمر الصحفى، وإن لم يكن مؤتمرًا صحفيا.

عن مصر

واختار أبو عمار أن يتحدث عن مصر، فأعلن أن مصر ستعود إلى العالم العربى من الباب الفلسطينى، وأنه لا يقول ذلك لأنه يتحدث إلينا.. أبدًا، هذا اقتناعه، وتعبير عن إدراكه لدور مصر الهام والقيادى فى العالم العربى، وقد سبق أن أعلن ذلك تقريبًا فى الكويت، ومضى قائلا إن ما يحدث الآن فى المنطقة العربية لا يمكن معالجته على الصعيد المحلى أو القطرى أو الإقليمى، لابد من أن يعالج على المستوى القومى، هذه المعالجة تتطلب إعادة التوازن إلى المنطقة العربية..

الكاتب: وكيف يعود التوازن إلى المنطقة التى ضاع منها الطريق، ولم يعد لها من طريق سوى طريق الصراعات الجانبية والحسابات قصيرة النظر؟

أبوعمار: هناك ثلاثة متطلبات:

الأول: عودة مصر إلى احتلال دورها القيادى التى غُيبت أو تغيب عنه، وبأسلوب شاعرى قال: إن الفرس بعد غيبة

الفارس قد جمح ولم يستطع أى فارس أن يمتطيه، برغم أن قيادات كثيرة قد حاولت سواء من جيرانكم أو من جيراننا وما زال الفرس ينتظر فارسه.

الثانى: إيقاف الحرب العراقية الإيرانية.

وقبل أن يذكر البند الثالث علق قائلًا: إنه يلتقى والرئيس مبارك حول هذين المطلبين.

الثالث: إنهاء المشاكل فى شمال أفريقيا ليتمكن المغرب العربى من أداء دوره فى منطقتنا - يقصد منطقة المشرق العربى التى تعرضت للوباء سياسيًّا بعد أن فتكت بها الطائفية، وبصورة أخرى التى بدأت تعيش عصر البلقنة.

والمغرب العربى يمكن أن يشكل الرافعة التى تصحح الأوضاع فى منطقتنا.

كامب ديفيد اختيار مصرى عقلانى:

الكاتب: فلنمض معًا خطوة أخرى إلى الأمام يا أخ أبو عمار، فمصر ما زالت مرتبطة باتفاقية كامب ديفيد، وأعتقد أن اختيار طريق كامب ديفيد كان اختيارًا عقلانيًّا، فهل حديثكم عن عودة الفارس وإعادة مصر إلى العالم العربى من الباب الفلسطينى يعنى أنكم ستتجاوزون هذه النقطة؟.

أبو عمار: هذا سؤال دقيق.

- وتوقف قليلاً قبل أن يواصل الإجابة، وبعد أن نظر إلى الجميع الذين شملهم الصمت فجأة قال:

لقد قلنا فى المجلس الوطنى الفلسطينى إننا سنقترب من مصر بقدر ابتعادها عن سياسة كامب ديفيد.

مباشر: زدنى إيضاحًا.

أبو عمار: عندما قبلت مصر بقرار من الرئيس مبارك بعد اجتماع مجلس الأمن القومى بالمشاركة فى حماية القوات الفلسطينية الخارجة من طرابلس (لبنان) إننى أعتبر ذلك ابتعادًا عن سياسة كامب ديفيد، وقد اعتبر العدو هذا العمل خرقًا لاتفاقية كامب ديفيد.

وأعتبر زيارتى أنا لمصر خرقًا لكامب ديفيد.

وما قاله الرئيس حسنى مبارك فى البيت الأبيض الأمريكى وفى نفس المكان الذى وقع فيه الرئيس السادات اتفاقية كامب ديفيد، ابتعاد عن سياسة كامب ديفيد، فإعلان الرئيس مبارك أن منظمة التحرير الفلسطينية ممثل شرعى ووحيد للشعب الفلسطينى يمثل ابتعادًا عن سياسة كامب ديفيد، ومن الوقائع الأخرى:

* قطع العلاقات مع السلفادور وكوستاريكا.

* الوفد الذى جاءنا ونحن تحت الحصار سواء فى بيروت أو طرابلس والذى يمثل مصر كلها بكل أحزابها.

(أبو عمار يعتبر أعضاء وفدى المعارضة الذين سافروا إلى لبنان ممثلين لمصر كلها).

* الوفد المصرى الذى شاركنا فى مؤتمرنا خلال العام الماضى.

* ربة المنزل التى ترفض شراء البيض والموز الإسرائيلى.

وأضاف إحسان بكر إلى هذه الوقائع عزلة السفير الإسرائيلى فى القاهرة.

وأضاف أبو عمار أن مجموع الانتصارات الصغيرة تشكل انتصارًا كبيرًا مثلما قال الجنرال جياب.

(جياب قائد الانتصار على الفرنسيين والأمريكيين فى فيتنام وقد تخلصت منه حكومة فيتنام بعد ذلك).

الكاتب: ما هو تعليق أبو عمار على إلغاء الحكومة اللبنانية لاتفاقية ١٧ مايو (أيار) المعقودة مع إسرائيل؟

أبو عمار: أنا أبارك قرار إلغاء الاتفاقية، ولكن من حقى ومن حق الجماهير العربية أن تسأل ما معنى إلغاء الاتفاقية والسفارة الإسرائيلية ما زالت فى بعبدا فى بيروت؟

ما معنى إلغاء الاتفاقية والجبهة اللبنانية تفتح مكتبًا لها فى

القدس، وذلك فى نفس الوقت الذى انعقد فيه مؤتمر المصالحة اللبنانية فى لوزان بسويسرا؟

ما معنى الإلغاء؟ هل هو تمزيق ورقة أم تمزيق واقع.

أنا أريد تمزيق واقع.

اتهامات الثورة الفلسطينية لمصر والمصريين:

الكاتب: مرت العلاقات المصرية الفلسطينية بفترات صعود، وهناك فترات أخرى لم يكن الخط البيانى فيها متصاعدًا، خلال هذه الفترات ووجه الشعب المصرى وقيادته بمجموعة من الاتهامات الفلسطينية بدأت باتهام عبد الناصر بالترهل بسبب قبول مبادرة روجرز، وانتهت بالهجوم على مبادرة السلام واتفاقيتى كامب ديفيد واتهام مصر بالخيانة مرورًا باغتيال الشهيد يوسف السباعى، والشعب المصرى الذى تعيش القضية الفلسطينية فى وجدانه آلمته وتؤلمه مثل هذه الاتهامات، والسؤال لم الآلام؟ ولماذا تكون الثورة الفلسطينية سببًا لها؟ لماذا لا تكون العقلانية والحوار هما العنصران السائدان فى العلاقات ما بين الشعب الذى قدم أكبر قدر من التضحيات سواء البشرية أو المادية، وهو الشعب الذى وصفته بأنه شعب سبعة الآلاف سنة حضارة وبين الثورة الفلسطينية التى يعتبرها الشعب المصرى واحدة من أنبل الثورات.

أبو عمار: (بعد لحظة صمت) ليس هناك طريق آلام بين الشعب المصرى والثورة الفلسطينية (وعاد أبو عمار للصمت من جديد وبقى الجميع صامتين مرة أخرى برغم اشتباكهم جميعًا فى الحوار منذ لحظات) - وواصل أبو عمار حديثه: أنا لا أعترف بمقولة وضعها الاستعمار، وأعنى ما قاله سايكس بيكو عن تقسيم المنطقة إلى الشعب الفلسطينى والشعب المصرى والشعب السورى والشعب الأردنى والشعب اللبنانى.

وعلينا أن نعرف أن هذا جزء أساسى من المؤامرة التى تشكلت وأصبحت حربًا ضروسًا بين حضارتين استخدمت فيها كل الوسائل لإبعاد مصر عن موقعها القيادى والطبيعى فى جسم الأمة العربية..

شىء آخر.. أنت ذكرت بعض المقولات، ونحن فى الثورة الفلسطينية لانوافق عليها، ونعتبر أنفسنا معنيين مثلما الشعب المصرى معنى، فما حدث من مظاهرات قادها بعض الموتورين أثناء احتجاجنا على روجز كنا نحن أول المعترضين عليها، واعتبرناها مخططة لوضع الأسفين بيننا وبين الرئيس عبد الناصر تمهيدًا لضربنا فيما بعد بدون أن يتحرك عبد الناصر لحمايتنا.

ويذكر الجميع أننى جئت بنفسى إلى القاهرة وقابلت

الرئيس الراحل عبد الناصر مع إخوانى لكى نمسح ما حاولت المجموعة الموتورة أن تفعله.

وبالنسبة لكامب ديفيد فإن شأننا شأن أى مجموعة مصرية اعترضنا على كامب ديفيد. ومن حقنا نحن الفلسطينيين إذا كنا نقول إن مصر تدافع عن حدودها الطبيعية فى فلسطين فإن لنا حقًّا مساويًا لحق الفرد المصرى فى الاعتراض على أية سياسة يمكن أن تحدث، خاصة وأن هذه السياسة قد مستنا نحن كقضية وشعب دون أن نستشار فيها.

أما بالنسبة لمقتل يوسف السباعى، فالذين قتلوه هم الذين قتلوا سعيد حمامى والهمشرى وعز الدين القلق وعصام السرطاوى - المجموعة المشبوهة ذاتها.

ولقد دفعنا نحن الثمن أضعافاً مضاعفة منها.

الحوار العقلانى

الكاتب: من حق أبو عمار ومن حق الثورة الفلسطينية أن تعترض على كامب ديفيد فهناك قطاع من الشعب المصرى (ويتدخل أبو عمار قائلاً قطاع كبير) قطاع كبير، قطاع صغير... أعنى أن هناك فى مصر من يعترض على كامب ديفيد، ولكن فى ممارستكم لهذا الحق لماذا لا يسود الحوار العقلانى؟.

ويتدخل إحسان بكر قائلاً... دعنا نكون منصفين إذا نظرنا إلى الجانب الآخر، الجانب المصرى، فهناك بعض الكتاب المصريين والصحفيين المصريين للأسف الشديد كتاباتهم شيء لا يطاق، هذه الأقلام طلعت وقالت جورجينا رزق وغيرها.

أبو عمار: هل رأيت الكاريكاتير الذى ينشر عنى؟ هل تعرف كيف أعيش؟

أنا أعيش فى سرير صغير بجوار مكتبى هناك فى مقر قيادتى...

ثم من الذى قطع الحوار.. أنا أم الرئيس السادات؟
ثم... أنا اتعمل لى كمين فى مجلس الشعب.

وأريد أن أقول إننى أعرف السادات قبل أن يتزوج جيهان... أعرفه قبل ثورة ٢٣ يوليو... وكنت أعرف وقتذاك أربعة من قادة الثورة هم خالد محيى الدين وأنور السادات وكمال الدين حسين وعبد الحكيم عامر...

علاقتى بالسادات لا يزايد عليها أحد...

ونعود إلى من قطع الحوار.

لقد اتفقنا عام ١٩٧٧ أن نذهب إلى جنيف أردنيين وسوريين ومصريين وفلسطينيين، ولقد وافقت على وفد عربى عندما

اعترضوا على تمثيل منظمة التحرير، وكنت أعلم أن ذلك تضييع لهويتنا ولكننى وافقت حتى لا نوقف مسيرة المفاوضات، وهذه الصيغة كنت قد قدمتها خلال الحوار العربى الأوروبى... واتفقنا على Lowlevl Representation لمنظمة التحرير بعد أن جرى الاعتراض على قيادات منظمة التحرير...

بعد كل هذا ذهب وحده إلى القدس.

ومن ساعتها والثورة الفلسطينية تواجه نكبات.

الدروس المستفادة من أحداث لبنان

الكاتب: وأنت تطل على أحداث بيروت الآن كيف تراها؟

وبعد أن مضى عام ١٩٨٢ ومر عام ١٩٨٣ بكل ما بهما من مرارة ما هى الدروس المستفادة التى خرج بها أبو عمار أو خرجت بها الثورة الفلسطينية؟

أبو عمار: المسرحية لم تنته بعد، والمؤامرة أمريكية إسرائيلية وافقت عليها بعض الأطراف العربية، فى ٥ ديسمبر عام ١٩٧٤ قابلت الرئيس اليوجسلافى تيتو، خلال المقابلة قال لى: احذر، أنتم مقبلون على أحداث صعبة، فقد كان عندى هنرى كيسنجر منذ

ثلاثة أيام وأخبرنى أن قرارات مؤتمر القمة العربى فى الرباط والاعتراف بمنظمة التحرير ممثل شرعى للشعب الفلسطينى والمطالبة بدولة مستقلة للفلسطينيين قد أربكت حساباته... وقال تيتو إن المنطقة مقبلة على البلقنة.

وقلت هذا الكلام لكل الزعماء العرب. ولم يصدق أحد. وبعد شهرين أى فى فبراير ١٩٧٥ جرى اغتيال الزعيم اللبنانى معروف سعد وكرت المسبحة فى لبنان.

الكاتب: معروف سعد إذن كان البداية وليس حادث عين الرمانة الذى تم فى إبريل عام ١٩٧٥.

أبو عمار: بداية الأحداث اغتيال معروف سعد، بعدها حادث عين الرمانة، وللوصول إلى بلقنة المنطقة وفقاً للمخطط فلابد من ضرب الثورة الفلسطينية، ومخطط البلقنة مرتبط بخطة التقسيم الطائفى الذى أعطى عبد الناصر وثائقه للصحفى الهندى كارانجيا عندما عثر عليها داخل الطائرة الإسرائيلية التى سقطت فى سيناء واعتماداً على هذه الوثائق كتب كارانجيا كتاب خنجر إسرائيل.

وبمرارة واصل أبو عمار حديثه قائلاً: وعندما قلت هذا الكلام عام ٧٤، ٧٥ لم يصدقنا أحد، لم يصدقنى إخوانى للأسف.

وبعد مؤتمر فاس الأول بعد التأجيل رأيت الدم... عدت إلى لبنان وأصدرت أمراً بالتعبئة الشاملة بما فى ذلك أطفالنا فى المدارس الإعدادية، وعندما قال لى الإخوان لماذا هؤلاء التلاميذ؟

قلت: سيأتى اليوم الذى يحتاجون فيه للدفاع عن أنفسهم. وقلت: سندخل نفقاً مظلماً وإن الإسرائيليين سيصلون إلى بيروت.

فى ١٦ مارس ١٩٨٢ ألقيت خطاباً فى ذكرى جنبلاط فى عالية قلت فيه سأنتظر شارون هنا وسأقاتله. وبعد انتهاء خطابى قال لى إخوانى أعضاء الحركة الوطنية إنك أحبطت معنوياتنا، هل من المعقول أن يصل شارون إلى هنا؟

قلت لهم إن شارون يقول إنه سيحتل الدامور، والذى يريد أن يحتل هذه القرية لابد له من احتلال الجبال المطلة عليها لتأمينها، وذلك يعنى أنه سيحتل الجبل عسكريا، ١ + ١ = ٢، وهذا هو المنطلق العسكرى.

وسألنى: أليس ذلك صحيحاً بصفتك خبيراً عسكرياً؟ وواصل قائلاً... ولم يصدق الكثيرون ذلك.

هذا الكلام قلته للمسئولين فى الهند وباكستان وقلت لهم فى الدولتين ربما نكون أقل الجيوش العربية عدداً وعدة، ولكننا

مقبلون على معركة، وأعدكم أن نقاتل بشجاعة، وأن نقاتل حتى الشهادة.

الكاتب: برغم أن المؤامرة قد تكشفت لكم، وبرغم أن الرواية لم تتم فصولاً، فإن لكل مرحلة دروساً مستفادة وفعالة يمكن للقائد أن يصحح خطواته أو يؤكد صواب نظرته، وبعد الخروج من بيروت، وبعد الخروج من طرابلس، ما هى الدروس المستفادة سواء على مستوى الثورة الفلسطينية، أو على مستوى الوضع فى لبنان، أو على مستوى العلاقات مع كل أطراف الصراع: سوريا والأردن. مصر. إسرائيل. الولايات المتحدة. الاتحاد السوفيتى... و...

ضعف الجيش الإسرائيلى

أبو عمار: تتكلم عسكريًّا... أنت تعرف أنه ما فى معركة خاضتها إسرائيل مع العرب إلا وخاضتها على أكثر من جبهة فيما عدا هذه المعركة، فقد تعاملت لأول مرة مع جبهة واحدة، ومع هذا، فلم أر هذا الجيش ضعيفاً مثلما رأيته خلال حصار بيروت، هذا الجيش أسطورة أكثر منه حقيقة، وقد قال زئيف شيف نفس الشيء، وهو أشهر كاتب عسكرى إسرائيلى فى مقال بعنوان: PALESTINIAN SURPRISE نشره فى مجلة ARMED FORCES JOURNAL.

وكان حديث زئيف شيف عن معركة عين الحلوة بصيدا لا عن بيروت، فى هذه المعركة خسرنا ١٢ ألف شخص، أما المعسكر نفسه فقد مسحه العدو عن الأرض، وأعلى حجر فيه ارتفاعه لا يزيد على ٣٠ سم بعد المعركة.

ويواصل أبو عمار: وبالتجربة ثبت لنا بما لا يدع مجالاً للشك أن نظريتنا عن حرب الشعب هى أنجح الحروب لمواجهة هذا العدو الذى يتحصن دائماً خلف دولة عظمى.

فهذا الجيش لم يستطع دخول بيروت إلا بعد أن خرجنا منها

الكاتب: أخشى أن نتأرجح فى تقييمنا للعدو بين التهويل والتهوين، المطلوب تقييم موضوعى للجيش الإسرائيلى.

أبو عمار: من الواضح أن هذا الجيش لا يصطدم بصخرة، أى أنه لا يواجه نقطة مقاومة، يرسل طائراته ويصب عليها نيران مدفعيته للقضاء على الصخرة تمهيداً لمواصلة التقدم.

الكاتب: ليس من ضمن أساليب الجيش الإسرائيلى فى القتال خوض معارك تصادمية دون مبرر تلحق به خسائر جسيمة خاصة فى الأرواح.

أبو عمار: لقد تأكد لنا أنه جيش ضعيف خلال معارك عام ١٩٨٢

(ويواصل أبو عمار حديثه منتقلاً إلى نقطة أخرى خاصة بأطراف معارك طرابلس).

ومن أهم نتائج معركة طرابلس أننا دفعنا المحتلين إلى كشف الأقنعة.

العدو فى مأزق:

ويعود أبو عمار لتقييم معارك لبنان قائلاً: ولدينا الشجاعة الكافية لنعترف بأن العدو قد نجح فى تحقيق بعض أهدافه، ولكن وجد نفسه فى مأزق الآن.

ولقد نجح ولأول مرة فى فرض مخططه فى لبنان وإخراج الثورة الفلسطينية من هانوى. «أبو عمار كان يعتبر بيروت للثورة الفلسطينية مماثلة لدور هانوى عاصمة فيتنام الشمالية فى دعم الثورة والقواد فى فيتنام الجنوبية» وذلك بمساعدة الأمريكيين وأطراف عربية تواطأت وما زالت تتواطأ معه.

لقد كان الحصار فى الجنوب وبيروت إسرائيليًا، وكان الحصار فى طرابلس إسرائيليًّا سوريا.

هذا على المستوى العسكرى.

أما الدروس المستفادة سياسيًّا: فإننى أقول إنه لابد من إعادة

التوازن سياسيًّا إلى المنطقة العربية وأرجو أن نرى أن ما يحدث فى جنوب السودان الآن هو استمرار لنفس خطة التقسيم الطائفى... خطة بلقنة المنطقة، وأرجو أن نرى المحاولات الإسرائيلية التى جرت فى لحظة من اللحظات داخل مصر، وأن نرى بعد ذلك ما يحدث فى بقية البلاد العربية، وتحقيق التوازن يتطلب ما سبق أن قلته عن عودة مصر إلى دورها القيادى فى العالم العربى، وإيقاف الحرب العراقية الإيرانية، وإنهاء المشاكل فى شمال أفريقيا.

وكانت الساعة قد جاوزت الثانية، ولم يبق فى أشرطة التسجيل الثلاثة ما يسمح بالمزيد... وكان سعيد كمال ينتظر إنهاء الحوار ليجتمع بزعيمه لبحث مسائل كثيرة تتعلق بتطور العلاقات بين مصر ومنظمة التحرير.

وبنفس المودة التى استقبلنا بها الرجل كان وداعه لنا، على وعد بأن يلتقى بوفدى الإذاعة والتليفزيون مساء نفس اليوم الذى أطل علينا فجره.

حول قضايا أبو عمار:

* ديمقراطية قرار الثورة والتنافس بين الهدف والأسلوب.

الحوار الثانى

قضايا كثيرة أثارها أبو عمار قائد مسيرة الثورة الفلسطينية، سواء فى حديثه معنا أو مع باقى أعضاء وفد الإعلام المصرى، وعدد من هذه القضايا يستحق منا وقفة، حتى وإن أغضبت عددًا من القادة الفلسطينيين، أو إن كانت لا تتفق مع مايراه الزعيم الفلسطينى.

ولنبدأ بقضية ديمقراطية القرار.. يكرر أبو عمار باستمرار ويفخر الأسلوب الديمقراطى للقرار الثورى الفلسطينى هذا المنهج أو هذا الأسلوب، فرضه تعدد المنظمات الفلسطينية داخل كيان منظمة التحرير الفلسطينية.

وهذه المنظمات برغم فلسطينيتها فإنه لا يمكن القول أنها مستقلة فى قرارها تمامًا، ويمكن إدراك الأسباب، فبعض هذه المنظمات ظهرت إلى الوجود بإرادة عدد من الدول العربية التى سعت وتسعى لاحتواء الثورة الفلسطينية ككل، أو للتأثير على صناعة القرار داخل منظمة التحرير، وهذه واحدة، أما بعض المنظمات الأخرى فلا يمكن القول أن قرارها بعيد عن التأثر بسياسات ومصالح قوة عظمى كنتيجة للأرضية الفكرية الواحدة أو للمصلحة المشتركة..

وكثيرة هى المنظمات التى تتحرك فى إطار عربى وعالمى، بما يجعل قرارها فى النهاية انعكاسا لسياسات هذين الإطارين..

وإذا بحثنا عن أسباب أخرى فسنجد أن هذه المنظمات كلها تعتمد على تمويل خارجى عربى أو أجنبى بجانب التمويل الفلسطينى. والتمويل عربيا أو أجنبيا مع الاحترام الكامل للشعارات التى يتم تحتها، له دور فى التأثير على صناعة القرار..

وكنتيجة، فإنه يمكن القول أن الأخذ بأسلوب ديمقراطية القرار داخل الأقنية الشرعية للثورة، يعنى ممارسة هذه القوى لقدرتها على التأثير على القرار الفلسطينى.

وإذا أضفنا إلى ذلك محاولات قوى دولية أخرى عظمى أم غير عظمى، لأدركنا أن ديمقراطية القرار فتحت وتفتح الباب أمام شتى التأثيرات، وهناك فى تاريخ الثورة قرارات كثيرة لم تصب فى قنوات

بناء الثورة أو فلنقل إنها سحبت من رصيد الثورة كثيرا ويتساوى فى ذلك أن يتأخر صدور القرار إلى ما بعد التوقيت المناسب أو ألايصدر قرار أساسا.

هذا عن القــرار..

العنف المسلح:

ومن البديهى آن يدرك أبوعمار وباقى القادة الفلسطينيين أن الثورة نقيض للواقع، ولتحقق الثورة أهدافها المناقضة للواقع فإنها تعتمد العنف المسلح، والعنف المسلح بالنسبة للثورة هو الطريق لتحقيق أهداف هى فى الأساس سياسية.

وكما يقول، أبو عمار، فإن البندقية وحدها تحول حامليها إلى عصابة لو لم يكن لهم هدف سياسى واضح ومحدد ومعلن..

ووعى قائد الثورة الفلسطينية جنبه وجنب الثورة الفلسطينية الكثير من المزالق وإن كان هناك عدد من القادة قد أقدم على أعمال لاتعكس مثل هذا الوعى. هذه الأعمال ايضا سحبت من رصيد الثوزة..

ودون أن تبتعد عن قضية العنف المسلح كطريق لأهداف سياسية محددة وواضحة، فإن مثل هذا المنهج يتطلب بالضرورة وحدة القرار ووحدة أداة التنفيذ، وبالضرورة وحدة السيطرة على أداة التنفيذ

هذه الوحدة بكل أبعادها هى عكس النهج الديمقراطى الذى يتحدث عنه أبوعمار..

والوحدة لاتعنى وحدانية القرار ففرق بين أن يصدر القرار عن إرادة فرد واحد يقود جماعة منظمة وبين صدوره عن قيادة تضم عدد من القادة متعددى التخصصات والخبرات والمسئوليات وإن شكلوا جميعا هيئة قيادة.

درس من الجزائر:

وإذا أردنا أن نضرب مثلا لما نقول، فإننا سنختار مثلا عربيا حتى يكون قريبا منا جميعا.. والمثل هنا هو جبهة التحرير الجزائرية، فقادة الجبهة أدركوا منذ البداية إن العنف المسلح يتطلب بالضرورة وحدة القرار ووحدة أداة التنفيذ ووحدة السيطرة على أداة التنفيذ، ولهذا رفعت الجبهة شعارها الحاسم المباشر «الرصاصة للفرنسى، والسكين لابن عمى»، ومضت الجبهة تصفى جسديا كل المنظمات والقوى.. والقيادات والأفراد الذين يشكلون عائقًا أمام تيار الثورة الجزائرية حتى وإن حسنت نواياهم.

وعندما لجأ الفرنسيون إلى إنشاء منظمات أوجماعات جزائرية ترفع أعلامًا أخرى وشعارات غير شعارات الثورة، وضعت جبهة التحرير شعارها المباشر موضع التنفيذ..

ولم تكتف الثورة الجزائرية بمطاردة هذه القوى داخل الجزائر بل امتدت ذراعها لقتالهم فى داخل فرنسا، بل فى أرجاء أوربا.

ويقول «أبو عمار» إن المنظمات الأخرى فى الجزائر أنشأتها فرنسا، فى حين أن دولا عربية هى التى أنشأت عددًا من المنظمات الفلسطينية، وهذا الفارق الجوهرى من وجهة نظر أبو عمار يجعل من الصعوبة تبنى شعار مماثل لشعار الثورة الجزائرية، ويرى أبو عمار أن الحل لقضية وحدة القرار الفلسطينى يتحقق بوحدة العالم العربى.

القائد.. والحل:

وطبعًا أبو عمار لا يقصد وحدة العالم سياسيا، إنما يعنى هذا القدر من الوحدة التى تجمع بين وحدتى الهدف والعمل.. وهو لهذا يرفع شعار إعادة التوازن إلى العالم العربى.. ويرى أن هذا التوازن يمكن أن يتحقق بالتالى:

- عودة مصر إلى احتلال دورها القيادى فى العالم العربى.
- إنهاء الحرب العراقية الإيرانية.
- إنهاء المشاكل فى شمال أفريقيا، ليتمكن المغرب العربى من أداء دوره فى منطقتنا كرافعة لتصحيح الأوضاع فى المشرق العربى التى اختلت بعد أن تعرض للوباء السياسى وفتكت به الطائفية.. ولأبو عمار الحق فى أن يختار طريقه، وللثورة أن تختار طريقها، أو

فلنقل تنحت طريقها، فالذين يبذلون الحياة وينزفون الدم هم أصحاب الحق فى الاختيار.. وليس لحملة الأقلام إلا أن يطرحوا وجهات نظرهم..

وها نحن نقول لأبوعمار إن الاختيار الديمقراطى داخل منظمة ثورية يعنى التناقض بين الهدف والأسلوب، وإن وحدة القرار ووحدة السيطرة على أداة التنفيذ الموحدة تقود إلى فعالية وعبقرية العمل الثورى فكرا وعملا.

الجيش الإسرائيلى:

والقضية الثانية، ماقاله أبوعمار حول ضعف الجيش الاسرائيلى، وإنه اكتشف هذا الضعف خلال معارك يونيو ١٩٨٢ وحصار بيروت..

وإحتراما منا لأبو عمار ودوره القيادي وتقديرا منا لمدى احترامه هو للحقيقة قلنا له أثناء الحوار معه إننا «نخشى أن نتأرجح فى تقييمنا للعدو بين التهويل والتهوين والمطلوب تقييم موضوعى للجيش الاسرائيلى».

وعندما قال أبو عمار «من الواضح إن هذا الجيش لايصطدم بصخرة أى إنه لايواجه نقطة مقاومة ويرسل طائراته ويصب عليها نيرن مدفعيته للقضاء على الصخرة تمهيدا لمواصلة التقدم».

قلنا له «ليس من ضمن أساليب الجيش الاسرائيلى فى القتال خوض معارك تصادمية دون مبرر تلحق به خسائر جسيمة خاصة فى الأرواح»..

ولأبو عمار أن يستنتج ضعف الجيش الاسرائيلى فى المعارك التصادمية وأن يستشهد فى ذلك بمقال لزئيف شيف الكاتب العسكرى الاسرائيلى، وله أن يقول إن هذا الجيش اسطورة أكثر منه واقع..

درس أكتوبر:

ونحن نتفق معه إن هذا الجيش ليس بحجم الأسطورة.. وإن هزيمة هذا الجيش فى مقدرة أى جيش منظم ومسلح والأهم تتوفر له قيادة قادرة على وضع الخطط الملائمة ووضع هذه الخطط موضع التنفيذ..

وتجربة معركة أكتوبر ١٩٧٣ هى خير دليل، فقد نجحت القوات المصرية فى إلحاق الهزيمة بالجيش الإسرائيلى ونشبت أظافرها فى لحمه بصورة طيبة لأول مرة..

ولكننا نقول إن الجيش الاسرائيلى ليس جيشا ضعيفا. بل هو جيش حديث وتتوافر له قيادة على مستوى جيد وترسانته العسكرية هائلة وصناعته الحربية صناعة متقدمة ومتطورة.

الأهـــداف:

وإذا عدنا إلى العملية «السلامة للجليل» التى نفذتها إسرائيل فى بداية شهر يونية ١٩٨٢ والتى تطورت إلى غزو عسكرى شامل للبنان سنتبين أن من أهم أهداف هذه العملية:

١ - محاولة كسر البنية العسكرية لمنظمة التحرير الفلسطينية وتدمير الطاقة العسكرية والقوة السياسية لها.

٢ - إخراج قيادة المقاومة من لبنان.

٣ - فرض ترتيبات أمن تحقق ضمان عدم عودة الوجود الفلسطينى المسلح إلى تلك الجبهة.

٤ - فرض الوصاية على لبنان والسعى لاقامة دولة مارونية.

٥ - محاولة إقامة دول طائفية فى المنطقة مارونية ودرزية وشيعية وسنية وعلوية لتفتيت المنطقة وتحقيق نوع من التجانس بين هذه الدول الطائفية وإسرائيل.

وهناك أهداف أخرى منها:

١ - تجميد القوات السورية ومحاولة إخراجها من لبنان.

٢ - ضم الأراضى الواقعة جنوب الليطانى بما يعنى مد حدود إسرائيل إلى نهر الليطانى.

٣ - الحصول على قدر من مياه الليطانى.

٤ - حرمان السوفييت من نقطة ارتكاز قوية فى لبنان خاصة فى منطقة الجنوب.

٥ - المساعدة على إقرار التوازن فى لبنان وتطبيع الوضع فى مختلف أرجائه وسواء كانت هذه الأهداف كلها أو بعضها خلف الاجتياح الاسرائيلى للجنوب اللبنانى وفرض الحصار على المنطقة الغربية لبيروت، فإن ذلك يوضح سعى إسرائيل لفرض ارادتها بالقوة والسؤال هل حققت إسرائيل أهدافها ؟.

يجيب عن ذلك أبوعمار بقوله: «لدينا الشجاعة الكافية لنعترف بأن العدو قد نجح فى تحقيق أهدافه»

وإذا حاولنا تعداد هذه الأهداف سنجد أن الجيش الإسرائيلى استطاع كسر البنية العسكرية لمنظمة التحرير بعد أن خرجت قوات المقاومة من الجنوب بالهزيمة، وخرجت من بيروت إلى الشتات تاركة سلاحها خلفها.

وفقدت الثورة الفلسطينية بخروجها من لبنان آخر اتصال برى بينها وبين العدو، أى لم يعد لها نقطة تماس مع عدوها، بعد أن خسرت الأردن فى سبتمبر عام ١٩٧٠ ولبنان عامى ١٩٨٢، ١٩٨٣.

- أخرج قيادة المقاومة من لبنان.
- فرض ترتيبات أمن لضمان عدم عودة الوجود الفلسطينى المسلح إلى الجنوب اللبنانى.

وهذا فيما يتعلق بالمقاومة الفلسطينية يشكل خسارة لها شأنها.

أما باقى الأهداف التى سعت لها إسرائيل سواء بالنسبة للبنان كلبنان أو لسوريا فإنها لا تضيف كثيرًا فى تحليلنا.

وأن تتحقق مثل هذه الأهداف بثمن غال، فذلك هو الطبيعى، فأهداف بهذا الحجم وضد مقاومة فلسطينية باسلة، تقاتل عن آخر خندق لها لابد أن يكون لها ثمن، وثمن مرتفع..

وقد تمكنت المقاومة من تكبيد قوات الغزو الكثير من الضحايا.. ومازالت القوى الوطنية بالتعاون مع المقاومة الفلسطينية تلحق بالعدو قدرًا موجعًا من الخسائر..

وتظل الحقيقة برغم الخسائر الاسرائيلية أن الجيش الإسرائيلى حقق الكثير من أهدافه التى استهدفها بعملية «السلامة للجليل»

الحشد الإسرائيلى:

وعندما يقول أبو عمار أن إسرائيل حشدت ضد قواته فى لبنان ٨,٥٠ فرق من جملة ١١,٥ فرقة هى كل قوة الجيش الاسرائيلى

بالإضافة إلى القوات البحرية والجوية الإسرائيلية.. فإننى أرجو أن يراجع أجهزة معلوماته، ولا أطلب منه أن يعتمد على الأرقام التى أعلنتها السلطات المصرية، خاصة فيما يتعلق بالقوات الإسرائيلية الموجودة فى مواجهة القوات المصرية فى سيناء.

فإن حشد ثمانى فرق إسرائيلية ونصف يعنى أن إسرائيل دفعت إلى مسرح العمليات اللبنانى بأكثر من ٢٥٠٠ دبابة، خمسة آلاف عربة وناقلة جنود مدرعة، ألف وثمانمائة قطعة مدفعية وأكثر من ٢٨٠ ألف جندى.

كل هذه القوة لمواجهة قوة فلسطينية مدرعة لا تتجاوز ٧ كتائب مشاة، ٢ كتيبة دبابات، ٥ كتائب مدفعية ميدان؟ كتيبة مدفعية صاروخية، وهذه القوة تضم ٨٠ دبابة ت ٣٤، ت٥٤، ١٥٠ قطعة مدفعية ميدان وهاون، ٩٠ قطعة مدفعية متوسطة، ٨٠ قطعة مدفعية صاروخية، ٢ زورق دورية.

هذا مع الفارق الكبير فى السلاح بين ما تملكه المقاومة وما تملكه إسرائيل.. وإذا اعتمدنا منطق الأرقام، فإن إسرائيل عام ١٩٨٢ كانت تملك ٣٥٠٠ دبابة، ٨٠٠٠ عربة مدرعة وناقلة جنود مدرعة، ٢١٣٨ مدفعًا.

وكان الجيش الإسرائيلى يضم ٣٣ لواء مدفعيًا مدرعًا، ١٠ ألوية ميكانيكية ١٢ لواء مشاة، ١٥ لواء مدفعية..

فهل فى مثل هذه الأرقام ما يؤكد صحة المعلومات التى وفرتها أجهزة المقاومة المسئولة للقائد الفلسطينى؟

ثم استنادًا إلى الأرقام التى يذكرها أبو عمار من حشد إسرائيل لثمانى فرق ضد قوات المقاومة فى لبنان خلال عمليات يونية ١٩٨٢، وتوزع ثلاث فرق إسرائيلية أمام باقى الجهات.

يقول أبو عمار: إن الطريق إلى القدس كان مفتوحًا، وكان يمكن لأى جيش عربى أن يصل إلى القدس.. وأبو عمار يدرك حقيقة أبعاد ما يقوله،.. فهو أولا: يعنى استبسال المقاومة فى مواجهة مثل هذا الحشد، وثانيًا: يعنى أن المقاومة لم تخرج من لبنان إلا بقوة كاسحة لا قبل لها بها، وبرغم ذلك فقد حققوا المفاجأة وصمدوا طويلاً وكبدوا العدو خسائر هائلة، وثالثًا: الغمز من قناة كامب ديفيد، ورابعًا: يعنى أنه برغم قدرة الجيوش العربية فى دول المواجهة على استثمار الموقف المواتى، فإنها تقاعست أمام مسئوليتها القومية والتاريخية..

وهذا هو الخطير فى الأمر، ولو كان الأمر مثلما يقول أبو عمار لكان له الحق كل الحق فى أن يعلنه وبكل السبل والوسائل.. ولكن الأمر ليس كذلك..

مجموعة الحقائق :

وهناك مجموعة حقائق..

١ - لقد حشدت إسرائيل قوة كبيرة فى مجموعات عمليات للهجوم على المحاور الرئيسية بلغت ثلاث مجموعات عمليات ولواءى مظلات.. وكانت مجموعة العمليات ذات تشكيل خاص، حيث كانت تتكون من لواء مدرعات ولواء مشاة ميكانيكى ولواء مشاة ولواء مظلات.

٢ - خططت إسرائيل حتى ٣ - ٤ طلعة سرب/يوم خلال مراحل القتال، بخلاف حجم المجهود الجوى المخصص لتوجيه الحماية الجوية ضد قواعد الصواريخ السورية فى سهل البقاع «٦٠ - ٨٠ طائرة».

٣ - حشدت إسرائيل حتى ٥ مجموعات قتال بحرية تضم كل منها «لنشات صاروخية ووحدات إبرار جوى، بالإضافة إلى عدد ٢.٢ طائرة استطلاع من طراز «ويست ويند»

٤ - حشدت إسرائيل فى مواجهة كل الجبهات قوة مناسبة لمواجهة أية احتمالات، فلم تكن إسرائيل لتعرض وجودها للخطر أبدًا حتى ولو اعتمادًا على معاهدة سلام.

٥ - برغم حجم القوات الإسرائيلية المناسب فى مواجهة كل من

مصر والأردن وسوريا فإن إسرائيل تقاتل فى خطوط داخلية، وذلك يعنى قدرتها الهائلة على المناورة بقواتها بين الجبهات المختلفة، اعتمادًا على شبكة مواصلاتها الجيدة جدًّا ومرونة قواتها المميكنة بالكامل، وقد سبق أن مارست إسرائيل بكفاءة قدرتها على المناورة من الخطوط الداخلية عام ١٩٤٨، وعام ١٩٦٧، وعام ١٩٧٣.

وهناك جانب آخر نستكمل به حديثنا عن الجيش الإسرائيلى، وأحب أن أوضح أن ذكر الحقائق لا يعنى أنها حقائق مطلقة، فإن أية أرقام تقدمها المقاومة من مصادر موثوق بها يمكن أن تضيف أو تغير من الاستنتاجات التى نذكرها..

كما أن هذه المعلومات التى نطرحها، لا نطرحها للتأثير على معنويات أحد، أو أننا نتبنى منطق التهويل من قوة العدو، وإنما نطرحها كمعلومات ربما تساعد على إضاءة شمعة أمام قادة الثورة الفلسطينية.. وهذا الجانب يتعلق بخطط التسليح الإسرائيلية الحالية.

ميزان القوى:

وكل برامج وخطط التسليح الإسرائيلية ترتبط بحركة ميزان القوى التى تحرص القيادة الإسرائيلية على عدم اختلاله لصالح الأطراف العربية.

وتتحرك القيادة الإسرائيلية باستمرار للحفاظ على ميزان قوى موات كمًّا وكيفًا، سواء بعقد صفقات كبيرة مع الولايات المتحدة الأمريكية، أو بتصنيع نسبة كبيرة من احتياجاتها فى مصانعها الحربية.

وإذا نحن ألقينا نظرة على ميزانية وزارة الدفاع الإسرائيلية سيتبين أنها بدأت تتزايد بعد معركة أكتوبر ١٩٧٣، فميزانية عام ١٩٧٥/١٩٧٤ ارتفعت من ١,٤٧٤ مليار دولار إلى ٣,٦٨٨ مليار دولار، أى أنها ارتفعت إلى ما يقرب ثلاثة أضعاف المبالغ المرصودة فى ميزانية ١٩٧٤/١٩٧٣.

وارتفعت أرقام الميزانية عام ١٩٧٧/١٩٧٦ إلى ٤,٢١٤ مليار دولار؛ أما ميزانية عام ١٩٨١/١٩٨٠ فبلغت ٥,٢ مليار دولار؛ وقفز الرقم إلى ٧,٣٤ مليار دولار عام ١٩٨٢/١٩٨١.

وارتبطت زيادة الإنفاق العسكرى بزيادة حجم القوات المسلحة.

الخطتان ماتمون - بى، ماتمون - سى:

ومنذ عام ١٩٧٤ وإسرائيل تعيد تسليح وإنشاء قواتها المسلحة وفقًا لخطة أطلق عليها «ماتمون - بى» وعلى ضوء المتغيرات العالمية والمحلية أعيد النظر فى الخطة عام ١٩٧٧ وظهرت إلى الوجود الخطة «ماتمون - سى» لتطوير القوات الإسرائيلية حتى عام ١٩٨٦.

وتتمثل أهداف إسرائيل من الخطتين فى بناء وتسليح قوات مقاتلة قوية بما يكفى للقتال على عدة جبهات فى آن واحد، وذلك لمدة ثلاثين يومًا بدون اللجوء إلى الولايات المتحدة لإنشاء جسر جوى مثلما حدث فى أكتوبر ١٩٧٣.

وبنفس هذا المنطق تضمنت الخطة تحقيق أعلى نسبة من الاكتفاء الذاتى فى ميدان الصناعة الحربية وخلال السنوات الماضية حققت هذه الصناعة تقدمًا ذا شأن فى ميدان صناعة الطائرات، ولنشات الصواريخ والمدرعات، ومعدات الحرب الإلكترونية وعدد كبير من الأسلحة الأخرى والذخيرة.

وكمثال: فإن إسرائيل تصنع دباباتها من طراز «مركيفا» وعربتها المدرعة من طراز «رامات».

وقد هاجمت لبنان مستخدمة هذين الطرازين من الدبابات والعربات المدرعة فى مظاهرة لصناعتها الحربية.

كما تنتج طائرات من طراز «كفير» و «أرافا» و «كوماندو» وطائرات الاستطلاع «ايست وند سى سكان ١١٢٤» وفى ميدان الأسلحة البحرية تنتج زورق الدورية من طراز «دابور» ولنش الصواريخ من طراز «ريشيف» والصاروخ الإسرائيلى المعدل من طراز «جبرييل - ٣».

وتهدف كلتا الخطتين «ماتمون – بى» و «ماتمون – سى» إلى زيادة عدد طائرات الخط الأول بالقوات الجوية بالحصول على ٢٥ مقاتلة اف – ١٥ وقد امتلكت إسرائيل هذا الرقم فعلا عام ١٩٨٠/١٩٧٩ وبدأت تعمل لامتلاك المزيد.

١٣٠ مقاتلة من طراز اف – ١٦. وذلك فى إطار زيادة عدد المقاتلات من ٥٥٠ طائرة كانت إسرائيل تمتلكها عام ١٩٧٦ إلى ٧٥٠ طائرة عام ١٩٨٦. زيادة طائرات النقل ٥٠ طائرة عما كان لديها عام ١٩٧٦ ليصبح لديها عام ١٩٨٦ ١١٠ طائرات. امتلاك ٣٠ هليكوبتر هجومية عام ١٩٨٠ ترتفع إلى ٨٠ عام ١٩٨٦.

وفى عام ١٩٨٢/١٩٨١ أصبح لدى إسرائيل ٣٢ هليكوبتر فعلاً.

وفيما يتعلق بالأسلحة الأخرى.

زيادة عدد الدبابات من ٢٢٠٠ دبابة عام ١٩٧٦ إلى ٣٣٠٠ دبابة عام ١٩٨٠ إلى ٥٠٠٠ دبابة عام ١٩٨٦. زيادة عدد ناقلات الجنود من ٣٣٠٠ عام ١٩٧٦ إلى ٩٢٠٠ عام ١٩٨٠ ليرتفع إلى ١١ ألفًا عام ١٩٨٦.

وقد امتلكت إسرائيل ٨٠٠٠ عربة مدرعة وناقلة جنود مدرعة عام ١٩٨٢/١٩٨١ أى أنها تحقق الرقم المستهدف لعام ١٩٨٠.

مضاعفة عدد الصواريخ المعتادة للدبابات خمس مرات ليصبح

٥٠٠ عام ١٩٨٠ وليرتفع إلى ٩٠٠ عام ١٩٨٦ زيادة عدد كتائب الصواريخ أرض أرض من ٣٠ كتيبة عام ١٩٧٦ إلى ٤٠ كتيبة عام ١٩٨٠ وإلى ٥٠ كتيبة عام ١٩٨٦.

وفى ميدان القوات البحرية.

زيادة رقم لنشات الصواريخ من ١٨ لنشا عام ١٩٧٦ إلى ٢٤ لنشا عام١٩٨٠ وإلى ٣٠لنشا عام ١٩٨٦ ويصبح السؤال وإلى من. ستوجه هذه القوة؟

إنها بالقطع ليست موجهة ضد المقاومة الفلسطينية فقط.. ولكن لها أهداف أخرى أكبر وأكثر طموحًا.

أبو عمار يؤكد:

* الوحدة الفلسطينية لم تكن أقوى مما هى الآن.

* الشعب الفلسطينى فى الأرض المحتلة التف حول الشرعية.

* دور القيادة الفلسطينية فى مواجهة المخططات الإسرائيلية فى الضفة الغربية.

الحوار الثالث

في حين اخترت أن أرى الثورة الفلسطينية بعيون مصرية، اختار البعض في مصر أن يروا مصر بعيون فلسطينية..

وكان منطقيًّا أن تختلف الطرق وتتباين الرؤى.. وكان منطقيًّا أيضًا أن تختلف معادلات العلاقات مع قيادات ورموز الثورة الفلسطينية.

فهم في البداية والنهاية بشر..

وكنتيجة لم يكن ممكنًا ألا نتعرض بالنقاش للقضايا التي أثارها الزعيم

الفلسطيني أبو عمار خلال لقاء الوفد الإعلامي المصرى به فى مقر قيادته المؤقت فى تونس..

وخلال محنة قتال الأشقاء رفاق الطريق والسلام فى طرابلس، تحققت الوحدة بين صفوف الشعب الفلسطينى بالأرض المحتلة. هذه الوحدة شكلت ضغطًا على المنشقين، ودفعت بطاقة معنوية هائلة فى شرايين الرجال المحاصرين داخل طرابلس. جددت فيهم الآمال وأكدت لهم أنهم على الحق.

الوحدة الفلسطينية:

وفى ذلك يقول أبو عمار: إن الوحدة الفلسطينية قوية، وبرغم الانشقاق والخلافات ونهر الدماء الذى سال، فإن الوحدة لم تكن قوية مثلما هى قوية اليوم. فالشعب الفلسطينى أعلن رفضه للمؤامرة التى استهدفت تصفية قيادة الثورة وضرب استقلالية القرار الفلسطينى. فلم يحدث أن ارتفع صوت فلسطينى واحد من داخل الأرض المحتلة ضد الشرعية الفلسطينية أدان الكل المؤامرة.

وواثقًا من الأرض التى يقف عليها.

واصل أبو عمار حديثه قائلًا: وبدون تواضع فإن الكل وقف خلف قيادتى، خلف الشرعية الفلسطينية واستمرارية المنظمة.

ويقول أبو عمار أيضًا: إنه يقول ذلك وما زال خنجر «الانشقاق» فى ظهرى، وأدرك الجميع أن أبا عمار يعنى الشقاق بين الأشقاء الذى كشفت عنه أحداث طرابلس.

ونقول لأبى عمار: إذا كان الشعب الفلسطينى ملتفًا حول قيادته، فلماذا لا يقدم على حسم الموقف.

قرارات جذرية:

إن القائد يظل فى حاجة إلى مؤشرات واضحة عن حقيقة تأييد شعبه، وعندما تتوفر هذه المؤشرات يكون الوقت ملائمًا لقرارات جذرية.. وليس هناك وقت أفضل من الآن لمثل هذه القرارات.

وللثورة أن تختار بين التحرر من عوائق كبلت حركتها طويلًا، وحدت من فاعليتها..

ولست أشك للحظة أن التفاف الشعب الفلسطينى فى الأرض المحتلة حول قيادة أبى عمار، إنما كان رفضًا لكل أهداف المنشقين ومن يدعمونهم، وتمسكًا بالأمل فى قدرة المنظمة على أن تسبق الأيام للوصول إلى حل للمشاكل التى يعيشونها، فالعدو قد استولى على النسبة الكبرى من أراضى الضفة الغربية وغزة، إما لتحويلها إلى مستوطنات أو لمرافق جديدة.. والقرار الإسرائيلى الجديد الخاص بتحديد عرض الطرق بـ ٧٥ مترًا إنما يستهدف هدم بيوت

فلسطينية قائمة، والاستيلاء على أراضٍ جديدة.

وأبو عمار نفسه يقول: إن الشعب الفلسطيني في الأرض المحتلة يدفع ٣٨ نوعًا من الضرائب، وإن الإسرائيليين يسرقون كل شيء من مواطني الضفة الغربية بما في ذلك الماء.

كما تواصل السلطات الإسرائيلية مخططاتها لتفريغ الضفة وغزة من السكان، إما بالحد من فرص العمل، أو بممارسة الضغوط المختلفة، وتحقق هذه المخططات قدرًا من النجاح أزعج ويزعج القيادة الفلسطينية، فإن أبا عمار يشكو من موقف الدول العربية.

ويقول: إنهم لا يعطوننا سوى الفتات بل فتات الفتات.. ونحن نحتاج إلى تمويل لمواجهة المخططات الإسرائيلية.

جوانب مشرقة:

وهناك جانب مشرق يفخر به أبو عمار، فهناك خمس جامعات داخل الأرض المحتلة، والسادسة في الطريق.

وترتفع نبرة الفخر والقائد الفلسطيني يقول: إن أعداد المتعلمين الفلسطينيين تأتي في المرتبة الثانية في العالم العربي بعد مصر... شعب خمسة الملايين استطاع أن يحقق هذا الإنجاز مستشرفًا مستقبله بكل متطلباته.

ويواصل أبو عمار: إن الفلسطينيين تفوقوا فى كل المجالات، وإنهم يحتلون أماكن حساسة وحيوية، فى كل ميادين العلوم والبحوث والتجارب والصناعات فى العالم.

وعندما سألته: بما فى ذلك ميدان علوم الفيزياء والذرة.

أجاب بما فى ذلك الفيزياء والذرة.

وسألته مستزيدًا ومستوضحًا..

أجاب مؤكدا أن عددًا من الفلسطينيين يشغلون مواقع متميزة فى هذا الميدان. وهذه الصورة المشرقة التى تبرز من بين ثنايا الواقع تزيد من عبء المسئولية الملقاة على القيادة للإسراع فى الوصول إلى حلول لمشاكل أهالى الضفة والقطاع.. خاصة والوقت يعمل لصالح مخططات السلطة الإسرائيلية.

هذا بالنسبة للمخططات المرحلية وإن كانت هناك مخططات ترتبط بطموحات إسرائيل غير المحدودة..

أبو عمار والملك حسين:

لقد كانت محاولة أبو عمار والملك حسين للوصول إلى اختيار طريق لاجتياز صعاب المرحلة بعد الخروج من بيروت، محاولة يمكن أن تضرب بجذورها فى مناخ موات وعالم مستعد أن يقدم لها الدعم..

فقد أتت بعد مؤتمر فاس الثانى وطرح مبادرة فاس. وبعد طرح

الرئيس الأمريكى ريجان لمبادرته فى سبتمبر عام ١٩٨٢.

وفى نفس الوقت كان الرصيد الإسرائيلى بعد عملية الغزو الإسرائيلى الشامل للبنان قد أظهر أمام الرأى العام العالمى الطبيعة العدوانية للدولة الإسرائيلية، بما يسمح بتجميع رأى عام عالمى إيجابى لصالح الوصول إلى اختيار سلمى، يحقق أهدافًا فلسطينية أردنية. إلا أن الضغوط التى تعرض لها القائد الفلسطينى أحبطت كل الآمال التى أزهرت وقتذاك.

وكان التحرك المضاد للاختيار الفلسطينى الأردنى. عنيفًا وسريعًا وفعالاً، فلم يكن النظام السورى ليقبل أن يترك فى العراء فى حالة اتفاق أردنى فلسطينى، هذا على المستوى العربى. وعلى المستوى العالمى: لم يكن السوفييت ليقبلوا أن يفقدوا سيطرتهم على مجريات الأحداث بهذه البساطة، لصالح ازدياد النفوذ الأمريكى المتنامى بصورة مطردة.

ونقول لأبى عمار: إن ديمقراطية القرار، وتعدد المنظمات، وتعدد الولاءات، والساحة المفتوحة أمام القوى العربية والعالمية لممارسة التأثير، هى التى قادت إلى هذا الفشل.

وعندما توجه أبو عمار إلى الأردن بعد الخروج من طرابلس، كان الوقت قد تأخر كثيرًا.

فمبادرة ريجان فقدت قوة الدفع. ولم تعد الإدارة الأمريكية تعطيها نفس الاهتمام.. وتأكد أن مبادرة فاس فاقدة لأهم مقومات النجاح المتمثلة فى القوة والقدرة، على وضعها موضع التنفيذ.

وانسحب اهتمام الرأى العام العالمى لحل المشكلة اللبنانية التى برزت على حساب القضية الفلسطينية، خاصة بعد أن تورطت فيها أطراف كثيرة، وأصبحت جزءًا من حرب الحركة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى.. وأعنى بحرب الحركة: الحرب فى منطقة مفتوحة للصراع بين القوى الكبرى من أجل الحصول على مناطق نفوذ.. والشرق الأوسط نموذج مثالى لمناطق حرب الحركة حاليًا..

وأيًّا كان حصاد اللقاء الأردنى الفلسطينى الأخير، فإنه لم يقدم حلًّا لمشكلة أهالى الضفة والقطاع، ولم يشكل قوة فعالة على الساحتين الأردنية والفلسطينية، أو على الساحة العربية.

وما زال مطلوبًا من أبو عمار والقيادة الفلسطينية الوصول إلى قرار أو مجموعة قرارات جذرية..

درس من الجزائر:

وأبو عمار القائد يتذكر أن وحدة القرار بجبهة التحرير الجزائرية حمت الثورة الجزائرية.

وشعار: «الرصاصة للفرنسي، والسكين لابن عمي» أدى دوره جيدًا.

فعندما سقط ديدوش مراد شهيدًا لم تهتز الجبهة.. وكان ممكنًا أن تواجه الثورة الجزائرية وجبهة التحرير الجزائرية مأزقًا حادًّا، عندما اختطفت فرنسا خمسة من قادة الثورة الجزائرية على رأسهم القائد أحمد بن بيلا، لو لم تحافظ الجبهة على وحدة القرار، ولم لم تقض على كل القوى الأخرى على الساحة..

وأفلتت الثورة الجزائرية من المأزق.. وأشك كثيرًا أن تستطيع الثورة الفلسطينية مواجهة مثل هذا المأزق الذى واجهته الثورة الجزائرية، بعد اختطاف بن بيلا ورفاقه. وإذا كان أبو عمار سعيدًا بفشل منظمات القرى التى أنشأتها إسرائيل، وذلك بفضل قوة نفوذ منظمة التحرير داخل الأرض المحتلة، فإن هذه السعادة لابد أن تتحول إلى عمل إيجابى لصالح هؤلاء الذين يعيشون محنة الاحتلال الإسرائيلى منذ عام ١٩٦٧.

وأرجو أن تكون القيادة الفلسطينية مدركة لخطورة ما تحمله الأيام بالنسبة لأهالى الضفة والقطاع، ليس ذلك فقط. بل الضفة الشرقية لنهر الأردن التى تشكل المملكة الأردنية الهاشمية.. لقد أوضحنا حقيقة القوة العسكرية التى تبنيها إسرائيل بإصرار وثبات.

القوة العسكرية الإسرائيلية:

ووفقًا للخطتين: فإن إسرائيل خططت لامتلاك ١١ لواء مدرعًا تضم ٣٣٠٠ دبابة عام ١٩٨٠، بالإضافة إلى ١٠ ألوية ميكانيكية تضم ٩٢٠٠ حاملة وعربة قتال مدرعة أى ١٢٥٠٠ قطعة مدرعة. وقد تمكنت عام ١٩٨٠ من امتلاك ٢٤ لواء مدرعًا تضم ٣٠٥٠ دبابة وخلال عام ١٩٨١ أصبح لديها ٨٠٠٠ عربة قتال وحاملة جنود مدرعة أى ١١٠٥٠ قطعة مدرعة، وإذا كانت مساحة اسرائيل ٢٠ ألف كيلو متر مربع فإن ذلك يعنى أن نسبة الحشد المدرع لمساحة الأرض أصبحت قطعة مدرعة لكل ١,٨ كيلو متر مربع.

وهذه نسبة لم تعرفها دول العالم من قبل عبر التاريخ حتى الآن.

ولم تتوقف إسرائيل عند هذا، بل خططت فى نفس الخطة للوصول إلى امتلاك ١٣ تشكيلاً مدرعًا عام ١٩٨٦، تضم ٥ آلاف دبابة بالإضافة إلى ١١ ألف ناقلة وعربة أى: ١٦ ألف قطعة مدرعة ليرتفع بذلك الحشد المدرع إلى مساحة الأرض، لتصبح قطعة مدرعة لكل ١٢٥٠ مترًا مربعًا أى ١:١,٢٥ كيلو متر مربع.

مثل هذا الحشد المدرع المكتل يعطى مؤشرات ودلالات لاتخفى على أحد.

وإذا كانت إسرائيل قد تمكنت من الوصول إلى الأرقام المستهدفة لعام ١٩٨٠، فإن ذلك يوضح أنها ستتمكن من الوصول إلى الأرقام المستهدفة عام ١٩٨٦.

وإذا وضعنا فى الاعتبار أنها تجاوزت عددًا من الأرقام المستهدفة لعام ١٩٨٠، فإن ذلك يعنى أيضًا أنها قد تتجاوز عددًا من الأرقام المستهدف تحقيقها عام ١٩٨٦.

وذلك يعنى من بين ما يعنى زيادة نسبة كثافة الأسلحة والمعدات داخل إسرائيل، خاصة إذا أضفنا المدافع وأنظمة الصواريخ المختلفة، سواء الأرض-أرض ، أو الأرض-جو، أو السطح-سطح، أو الجو-أرض، أو الجو-جو.. والمضادة للدبابات، وغير ذلك من الأسلحة والمعدات.

دلالات عسكرية:

وإذا أردنا أن نلقى قدرًا من الضوء يساعد على فهم دلالات زيادة متوسطات الكثافة العددية للدبابات فى الكيلو متر المربع، فإننا سنحتاج لمعرفة متوسطات الكثافة بجبهات القتال خلال جولات الصراع العربى الإسرائيلى.

فعندما بدأ القتال بين الجيوش النظامية فى ١٥ مايو ١٩٤٨ : لم

تكن متوسطات الكثافة الميدانية تتجاوز ٢-٣ دبابات فى الكيلو متر المربع بالجبهة.

وارتفعت هذه النسبة فى الجولة الثانية عام ١٩٥٦ لتصبح ٥-١٠ دبابات فى الكيلو متر المربع. وفى الجولة الثالثة عام ١٩٦٧: ارتفعت النسبة مرة أخرى لتصبح ١٠ - ١٥ دبابة فى الكيلو متر المربع. أما فى الجولة الرابعة عام ١٩٧٣: فقد ارتفعت النسبة لتصبح ٤٠ - ٥٠ دبابة فى الكيلو متر المربع من الجبهة، أى فى المواجهة على امتداد الضفة الشرقية للقناة حيث دارت أكبر معارك الدبابات.

أى أن إسرائيل بما تمتلكه الآن وما تخطط لامتلاكه مستقبلاً ستكون قادرة على دفع أعداد أكبر من الدبابات إلى جبهات القتال، لترتفع متوسطات كثافة الدبابات فى الكيلو متر المربع إلى نسبة لم تعرفها ميادين القتال من قبل.

وإذا أسقطنا الجبهة الجنوبية لإسرائيل خلال السنوات التى سيسود فيها السلام بين مصر وإسرائيل، فإن ذلك يعنى أن القوة العسكرية أصبحت تمتلك تفوقاً، بل سيادة على جبهتى القتال الاخريين، ليس ذلك فقط، بل أصبحت تمتلك قوة قادرة على لعب دور كبير على مسرح الأحداث فى المنطقة.

والأمر هنا لا يتعلق بالكم فقط، بل بالكيف، فالأسلحة والمعدات التى خططت إسرائيل وتخطط للحصول عليها، سواء من

الإنتاج الحربى داخل إسرائيل أو من الخارج، تتميز بمطابقتها لاحتياجات إسرائيل وحداثتها.

شىء آخر: لقد خططت إسرائيل لامتلاك ٧٥٠ طائرة قتال عام ١٩٨٦، وطبقًا لبيانات معهد الدراسات الاستراتيجية فى لندن لعام ١٩٨٢/١٩٨١، فإن لدى إسرائيل ٦٠٢ مقاتلة، أى أنها اقتربت من تحقيق الرقم المستهدف فعلاً.

والسؤال: أين هى ميادين التدريب التى تتسع لمثل هذا الرقم سواء الحالى أو المستهدف.

وخسر العدو سيناء:

وهذا يذكرنا بمدى الخسارة التى لحقت بإسرائيل نتيجة لانسحابها من سيناء، والتى كانت تمثل لها ميدانًا ملائمًا لتدريب قواتها الجوية والتخفيف من كثافة الحشد داخل إسرائيل، سواء للأسلحة أو المعدات البرية أو الجوية.

ونعود مرة أخرى لسؤال: إلى من أو ضد من ستستخدم هذه القوة؟ ولتحقيق أية أهداف؟.

إن مثل هذه القوة الضخمة تتطلب مجالا حيويًّا، ومرة أخرى.. أين؟

إذا نظرنا إلى لبنان فإن غرق إسرائيل فى المستنقع اللبنانى،

والخسائر التى لحقت بها، لا ينسينا أنها حققت نسبة كبيرة من أهدافها.

ويعترف أبو عمار بشجاعة بذلك.. فهل يكون الميدان المقبل سوريا؟

إن سوريا تشكل لإسرائيل هدفًا هامًّا.. وبين الحين والحين ترتفع دقات طبول الحرب. إلا أن القوة العسكرية السوفييتية الموجودة داخل سوريا والتى تتحمل مسئوليات قيادية ورئيسية داخل البنية العسكرية، تجعل حسابات المعركة دقيقة، لأنها ترتبط بكبرياء ونفوذ قوة عظمى.. وهذه القوة العظمى وضعت وتضع كل رهانها على حماية النظام السورى.. آخر موطئ هام لها فى هذه المنطقة.

كما أن إسرائيل تفضل الانتظار لما بعد معارك الخلافة داخل النظام السورى، فليس ثمة شك من انهيار هذا النظام بعد اختفاء الرئيس الأسد من الساحة، وإسرائيل بوصولها إلى دمشق ستصطدم بموازين قوى عالمية لا قبل لها بها.

ويبقى الأردن.. أو الضفة الشرقية للأردن، والأردن يمثل هدفًا رئيسيًا فى المخططات الاسرائيلية.. كما أنه الجبهة الأضعف، ولن يكون الضجيج العالمى كبيرًا فيما لو استغلت إسرائيل ظروفًا بدرجة مناسبة.

الضفة الشرقية للأردن:

والاستيلاء على الضفة الشرقية للأردن سيحقق لإسرائيل مجموعة أهداف منها: تفريغ الضفة الغربية وغزة - خاصة الضفة الغربية - من السكان بتجاه الضفة الشرقية لابتلاع الضفة الغربية نهائيًا.

مد نطاق حدودها إلى الحدود السعودية. بما يجعلها قادرة على ممارسة ضغوط للتأثير على القرار السعودى.

هذا الاقتراب يعنى الاقتراب من منابع النفط الرئيسية فى المنطقة وفى العالم، بكل ما يعنيه ذلك بالنسبة للمخططات الأمريكية.

مد نطاق حدودها للعراق بما يدخل العراق فى نطاق دول المواجهة بكل ما سيترتب على ذلك من متغيرات.

وإذا كان العراق يخوض حربه حاليا مع إيران، فإن ذلك يعنى أنه لم يعد ذلك العراق القوى الذى عرفته المنطقة قبل الحرب.

ومد نطاق الحدود الإسرائيلية إلى العراق سيقوى من فعالية الضغوط الإسرائيلية المضادة للعراق.

ووجود حدود إسرائيلية سعودية وإسرائيلية عراقية يؤثر سلبا على القضية الفلسطينية ككل.

فقوى الدعم المالى لن تكون قادرة على مواصلة دعمها بنفس الصورة، والقوى الفعالة فى دعم الفلسطينيين عسكريًّا، لن تواصل مسيرة الدعم العسكرى بنفس الاندفاع، وإذا كانت الثورة الفلسطينية قد خسرت كل مواقع التماس مع العدو، سواء فى الأردن أو لبنان، فإن ذلك يعنى صعوبات فى العمل العسكرى أو فى ممارسة العنف المسلح ضد إسرائيل.

ويبقى للثورة الفلسطينية أن تعتمد فى العنف المسلح على قوى الداخل برغم كل المعوقات.

ولكن هل يؤدى العنف المسلح وحده إلى تحقيق أهداف الثورة الفلسطينية؟

ماذا فعلت الثورة الفلسطينية لمواجهة المؤامرات:

* أطراف عربية تحذر المنظمة وتمدها بالمعلومات.

* ماذا ستكسب الثورة من إعلان حكومة مؤقتة الآن؟

* العدو سيوجه ضربة ضد قواتنا في تونس وصنعاء.

الحوار الرابع

عندما اغتيل الزعيم اللبنانى معروف سعد فى فبراير عام ١٩٧٥، ارتفع الستار عن أحد الفصول المأساوية فى تاريخ لبنان، وفى تاريخ الثورة الفلسطينية، وكما يقول أبو عمار قائد مسيرة الثوار: «بدأت المسبحة تكر فى لبنان بعد ذلك، ففى أبريل جرت حادثة عين الرمانة.. لم تكن هذه الأحداث إرهاصات أو مقدمات لأحداث كبار، بل كانت أحداثًا من الأحداث الكبار التى مازالت مستمرة حتى الآن.

وإذا كان للكبار فى عالمنا المعاصر دور. فإن للقوى الإقليمية والمحلية أدوارا، سمحت بل وشجعت الكبار على أن يواصلوا مخططاتهم.

وهذه المخططات لم تكن سرًّا، كما أنها لم تحدث فجأة أو صدفة، حتى يتاح للبعض أن يتعللوا بأنهم لم يعرفوا مسبقًا، أو أن يبرروا مواقفهم بأن الأحداث فاجأتهم.. أو أنها كانت أسرع مما توقعوا.

والزعيم الفلسطينى لم يبخل فى الإبلاغ والشرح والمطالبة بموقف.. ولا يدعى أبو عمار أنه نظر فى كرة بلّورية ورأى حاضر ومستقبل المنطقة.. أبدًا لا يقول الرجل ذلك..

وبرغم توالى الأحداث، ومضى السنوات بكل أحزانها، وبكل الدماء التى نزفت وتدفقت، فإن أبو عمار مازال يذكر التفاصيل جيدًا، وبرغم كل المرارة التى تجرعها طوال الأعوام الماضية هو وقوى الثورة التى حافظت على العهد، فإنه كان يرويها للوفد الإعلامى المصرى الذى التقى به فى مقره بتونس، كشاهد عليها لا كواحد من ضحاياها، ويتوقف أبو عمار عند خمس محطات رئيسية:

المحطة الأولى: تحذيرات الرئيس اليوغسلافى تيتو له من الأحداث الصعبة التى ستشهدها المنطقة.

المحطة الثانية: البلقنة وخطط تقسيم المنطقة إلى دول طائفية وخريطة الكيان الدرزى التى أطلعه عليها الزعيم اللبنانى الدرزى كمال جنبلاط.

المحطة الثالثة: رؤيته للدم بعد إعلان تأجيل مؤتمر فاس الأول.

المحطة الرابعة: تحذير كلود شيسون وزير خارجية فرنسا للثورة الفلسطينية من صعوبة المرحلة القادمة التى تستهدف المنظمة وحياة أبو عمار السياسية.

المحطة الخامسة: تحذير الملك حسين له من انفجار الموقف فى منطقة البقاع بوجه منظمة التحرير والقيادة الفلسطينية.

الأولى

فى وقفته أمام المحطة الأولى قال أبو عمار: «عندما استقبلنى الرئيس تيتو فى ٥ ديسمبر ١٩٧٤ قال لى احذر أنتم مقبلون على أحداث صعبة، وأخبرنى أن هنرى كيسنجر وزير الخارجية الأمريكى، كان ضيفًا هنا وأبلغنى أن قرارات مؤتمر الرباط الخاصة بأن منظمة التحرير هى الممثل الشرعى للشعب الفلسطينى، وبالدولة الفلسطينية. قد أربكت حساباته. وكان ذلك يعنى فهم الرئيس تيتو أن هناك قوى ستتحرك ضد الثورة الفلسطينية، وباتجاه معاكس

لتطلعات دول المنطقة التى عبرت عنها قرارات مؤتمر (الرباط) ويواصل أبو عمار قائلا: وأمام خطورة الأمر التقيت بكل الزعماء العرب وأبلغتهم بما قاله تيتو، لم أترك زعيمًا أو مسئولاً لم أبحث معه الأمر من كل جوانبه».

الثانية

وعندما تحدث عن بلقنة المنطقة، المحطة الثانية التى توقف عندها قال أبو عمار: «لقد كنا ثلاثة عند كمال جنبلاط، أنا وهانى الحسن وهايل عبد الحميد عندما أطلعنا على خريطتين، واحدة للكيان الدرزى وأخرى للكيان المارونى. وتمتد رقعة الكيان الدرزى على الخريطة من الدامور والجبهة على البحر المتوسط، إلى جبل الشوف وجزء من البقاع اللبنانى إلى سفوح جبل الشيخ، على الحدود السورية نزولاً إلى الجولان؛ ثم ممر حوران إلى جبل السويداء فى سوريا.

أى أن الكيان الدرزى يمتد من النقطة التى تلتقى عندها حدود كل من سوريا والعراق والأردن والسعودية إلى البحر المتوسط. هذه المنطقة بهذا الشكل تشكل منطقة عازلة بين دول المنطقة، ولم يكن الأمر يحتاج إلى ذكاء للاستنتاج، فقد كان مكتوبًا على خريطة الكيان الدرزى.

وبعد أن درسنا الخريطة بكل أبعاد المخطط مع الزعيم اللبنانى، أبلغنا أنه لم يقبل ما هو معروض عليه».

وفى وقفته أمام المحطة الثالثة قال أبو عمار: «بعد تأجيل مؤتمر فاس الأول رأيت الدم، أدركت أن الطريق إلى أنهار الدم أصبحت سالكة وإن فرصة وضع المخطط الطائفى موضع التنفيذ قد حانت، فقررت العودة، إلى لبنان، وأعطيت أمرًا بالتعبئة الشاملة بما فى ذلك تلاميذ المرحلة الإعدادية، وقلت للإخوة، إننا سندخل نفقًا مظلمًا. وقلت لهم أيضًا إن الإسرائيليين سيصلون إلى بيروت، وعندما ألقيت خطابًا فى ١٦ مارس ١٩٨٢ قلت فيه إننى سأنتظر شارون هنا وسأقاتله، ولم يصدق الكثيرون ذلك».

الرابعة

بالنسبة للمحطة الرابعة فقد طلب أبو عمار من هانى الحسن مستشاره السياسى أن يرويها لنا فقال: «فى ٢٢ ابريل ١٩٨٢ كنت أتفاوض مع كلود شيسون وزير الخارجية الفرنسى فى باريس حول نقل مؤتمر التضامن الذى أقرته الأمم المتحدة من باريس إلى جنيف، وبعد محادثات طويلة وافق الجانب الفرنسى على ثلاثة أمور:

الأول: تبادل الرسائل بين الرئيس الفرنسى ميتران وأبو عمار.
الثانى: تبادل الرسائل بين كلود شيسون وزير الخارجية

الفرنسى وفاروق قدومى رئيس الدائرة السياسية بمنظمة التحرير.

الثالث: عقد لقاء بين الرئيس الفرنسى وأبو عمار فى تونس فى شهر نوفمبر ١٩٨٣.

وبعد انتهاء المفاوضات سألت وزير الخارجية الفرنسى. كيف ترفض فرنسا انعقاد مفاوضات للتضامن مع الشعب الفلسطينى فوق أراضيها فى شهر أغسطس وتقبل بما هو أكثر، أى لقاء الرئيس الفرنسى والزعيم الفلسطينى فى نوفمبر. فقال شيسون:

«إنه سؤال هام وبأنه سيجيب عنه، ثم قال إن منظمة التحرير ستواجه صعوبات، فإذا نجحت فى تجاوزها واستمرت، فإننا سنلتزم بعقد هذا اللقاء وستكون المنظمة وقيادتها مستحقة له، أما إذا قضى عليها فقد انتهى الأمر.

وقال شيسون أيضًا: آمل أن يأتى عام ١٩٨٤ ويكون أبو عمار على قيد الحياة سياسيًّا، وإذا حدث ذلك فسيأتى بنفسه لتهنئته.

ويعلق أبو عمار: «وقد بدأت المؤامرة على المنظمة فى طرابلس فى ٩ مايو ١٩٨٣ أى بعد تحذير شيسون بـ ١٧ يوما».

الخامسة

وفى وقفته أمام المحطة الخامسة قال أبو عمار: «فى حديث هام مع الملك حسين يوم ٢ مايو ١٩٨٣ حينما التقيت به فى عمان، وذلك بعد أن توقفت مباحثاتنا فى يوم ١٨ ابريل ١٩٨٣.. قلت للملك إننى سأقابل الرئيس الأسد بعد يومين، أى يوم ٤ مايو، وهذا اللقاء ليس ردًّا على انهيار مباحثاتنا» فسألنى الملك: لماذا أصر على استمرار هذه اللقاءات؟ وواصل الملك حديثه قائلاً:

«إن هناك انفجارًا سيحدث فى البقاع.. ثم سألنى: بوجه من سيكون... الانفجار»؟..

ويقول أبو عمار مواصلاً حديثه: «خلال هذه المرحلة كان تقديرنا أن الانفجار سيكون سوريا - إسرائيليا» لذلك أجبت الملك بقولى: «أنت مُطَّلع ولذا لا أظنك تتوقع أن يكنس الجيش السورى الجيش الإسرائيلى حتى نهاريا».

فتدخل مضر بدران فى الحديث قائلاً: «إن الانفجار سيكون بوجهكم».

«وقال الملك معقبًا: إن للثورة الفلسطينية جبهة فى البقاع، وهذه الجبهة لا تدخل فى التسوية، ولذا فإن المطلوب ألا تكون هذه

الجبهة موجودة، وقال الملك: إن هذا اتجاه أو مخطط سيجرى تنفيذه، وإننا سنعيش فى البقاع تجربة أليمة.. ثم عقب الملك قائلًا: وأرجو أن أكون مخطئًا.. ويقول أبو عمار: إن الملك حسين عندما يحكى، أى عندما يقرر أن يحكى، فإنه يلتزم الصدق»..

ويقول أبو عمار.. وانفجرت المؤامرة.. يوم ٩ مايو..

حقائق أساسية:

فى هذه المحطات الخمس نستطيع أن نتبين مجموعة حقائق أساسية:

١ - أن الثورة الفلسطينية توفرت لها معلومات جيدة عن اتجاهات الأحداث فى المنطقة، ليس ذلك فقط، بل أيضًا عن الصعاب والمؤامرات التى دبرت وتدبر لها وللمنطقة ككل.

٢ - إن أطرافًا دولية هامة لم تبخل على المنظمة بالمعلومات أو النصيحة.

٣ - إن أطرافًا عربية لها وزنها أوضحت لقيادة الثورة بجلاء حقيقة ما يدبر للمنطقة وللثورة ولمنظمة التحرير.

٤ - إن هذه المعلومات والنصائح وجدت طريقها للمنظمة فى أوقات مناسبة.

وبرغم كل هذه الحقائق. جاءت نتائج الأحداث وفقًا للمخططات التى علمت بها المنظمة.. فلماذا؟

إن هناك مجموعة من التساؤلات تبدأ بهذا التساؤل..

وإذا كانت الثورة على علم بمخططات بلقنة المنطقة، وإنشاء كيانات طائفية بها، فما هى الخطوات أو السياسات التى تبنتها المنظمة؟

فلا يكفى فى العمل الثورى السياسى أو العسكرى مجرد الإدراك، لابد من النزوع لعمل يتمثل فى سياسات وإجراءات..

وسنمضى مع أبو عمار وهو يقول للوفد الإعلامى المصرى: إن المخطط يتضمن إنشاء ٦ كيانات طائفية، درزية وشيعية ومارونية وعلوية وسنية وأرثوذكسية..

وسنتفق معه وهو يقول: والآن اعترف دوليًّا بالكيان الدرزى والكيان المارونى، ضمن الدولة اللبنانية، والباقى فى الطريق.

وسنقول مع أبو عمار «إن إسرائيل بين دول الطوائف ستكون هى الأقوى وإن العاصمة فى دول الطوائف ستكون تل أبيب».

وسنتألم حتى العظام وهو يذكر العالم العربى بمأساة الأندلس الذى ضاع عندما جرى تقسيمه إلى دويلات.

ويظل السؤال.. ماذا فعلت الثورة الفلسطينية لمواجهة هذا المخطط؟

عامل توحيد:

يقول أبو عمار: لقد أثبتت الأحداث أننا كنا فى لبنان عامل توحيد للأرض والشعب، كنا هناك نحبس الغول الطائفى فى القمقم وعندما خرجنا انفجر الاقتتال بين كل القوى.. خرج الغول الطائفى من القمقم..

وهنا لنا وقفة مع أبو عمار فى إطار مناقشتنا للقضايا التى أثارها.. فمنذ وصلت المقاومة الفلسطينية إلى لبنان بعد أحداث سبتمبر عام ١٩٧٠، بدأت تتحول إلى فريق على الساحة اللبنانية، ولم تستطع القيادة الفلسطينية أن تستوعب درس الأردن، عندما تحولت المنظمة إلى دولة داخل الدولة، بما أدى فى النهاية إلى تصاعد التوتر إلى درجة الانفجار فى سبتمبر عام ١٩٧٠.

ومثلما تصاعد التوتر فى الأردن تصاعد التوتر فى لبنان، وتوالت المعالجات الجزئية والتى ثبت أنها لم تنجح فى تحقيق الهدف منها.

وأن تطلب الثورة الفلسطينية من لبنان أن يكون (هانوى) بالنسبة لها، فإن ذلك مطلب يتجاوز الواقع كثيرًا (فهانوى) عاصمة فيتنام الشمالية، كان قد سبق لها أن تحررت عقب حرب تحرير ناجحة، ضد القوات الفرنسية المحتلة بقيادة (منظمة فيتنامية) تزعمها (هوشى منه) وقاد قواتها الجنرال (جياب).

وعندما انفجرت الثورة فى فيتنام الجنوبية بقيادة منظمة (الفيتكونج) كان طبيعيًّا ومنطقيا أن تصبح هانوى هى العاصمة التى تدعم (الفيتكونج) وذلك بالإضافة إلى رباط العقيدة الشيوعية التى تربط بين منظمة (فيتمنة) ومنظمة (فيتكونج).

فأين من ذلك العلاقة بين لبنان ومنظمة التحرير؟

لبنان الدولة التى تتجنب الصدام مع إسرائيل، ومنظمة التحرير التى تقاتل لتغيير واقع من أجل حقوقها الشرعية.

والسـؤال:

هل كان فى تحول منظمة التحرير فى لبنان إلى فريق بين الفرقاء مايساعد على مواجهة مخططات البلقنة؟

وتساؤل آخر حول إدراك أبوعمار وقيادة المقاومة لحجم الخطر الذى تمثله فى مواجهة المخططات المعادية للمنطقة ودولها.. وفى ذلك يقول أبوعمار: «إن مخطط البلقنة كان مقررًا أن يبدأ فى لبنان، ولكى يبدأ كان لابد من ضرب الثورة الفلسطينية وإزاحتها من لبنان ليمضى المخطط فى طريقه إلى التنفيذ».

أى أن أبوعمار كان مدركًا وواعيًا لاتجاهات الريح.

التوقيت:

ولكننا نختلف معه فى توقيت ضرب المنظمة.. فالأحداث لم تبدأ

بعد مقتل معروف سعد فى فبراير عام ١٩٧٥ وأحداث عين الرمانة فى ابريل من نفس العام..

إن الأحداث بدأت بإخراج المنظمة من الأردن عام ١٩٧٠. إن محاولة ضرب المنظمة، كانت تتطلب حصرها فى منطقة واحدة.. مثل هذه الخطوة كانت ضرورية لتوجيه الضربة الرئيسية ولاأقول النهائية.

ومضى المخطط فى طريقه..

وساعدت المنظمة القوى المعادية على وضع المخطط موضع التنفيذ، سواء بممارساتها الخاطئة داخل الأردن، أو بالتحول تدريجيًا من قوات مقاومة موزعة على خلايا ومجموعات قتال منتشرة وصغيرة العدد، إلى تشكيلات أقرب إلى تشكيلات الجيوش لها قواعد ثابتة.

وعندما خرجت قوات المقاومة من الأردن عام ١٩٧٠ وتوجهت إلى لبنان، كانت الخطوة الرئيسية الأولى قد تحققت.. وبدأت الثورة فى السير على نفس الطريق الذى جربته فى الأردن، وخسرت المقاومة الفلسطينية الكثير من التعاطف داخل لبنان، وعندما حدث ذلك أصبحت الأرض ممهدة..

وعلى هذه الأرض سارت كل القوى: امريكية وسوڤييتية وعربية وإسرائيلية، لاقتلاع المقاومة الفلسطينية وقيادتها من لبنان،

بعد هزيمتها وكسر بنيتها العسكرية.. ومرة أخرى تساعد الثورة أعداءها..

كيف ؟

وتساؤل آخر .. فى ٢٢ ابريل ١٩٨٣ سمع هانى الحسن مستشار ياسر عرفات تحذيرًا من كلود شيسون وزير الخارجية الفرنسى عن الصعوبات التى ستواجهها المنظمة بهدف القضاء عليها، وتحذيرًا آخر عن محاولات القضاء على أبو عمار سياسيًا، ومع ذلك فعندما التقى أبو عمار مع الملك حسين فى ٢ مايو ١٩٨٣ أى بعد تحذير شيسون بعشرة أيام، وحذر الملك من انفجار سيحدث فى البقاع حيث توجد جبهة للثورة الفلسطينية، كان تقدير أبو عمار ان هذا الانفجار سيكون سوريًا - إسرائيليًا أى أنه بعد عشرة أيام من تحذير شيسون كانت تقديرات زعيم الثورة الفلسطينية أن المواجهة ستكون بين إسرائيل وسوريا.

كيف ؟

وليس لى تعليق.

أبو عمار والقادة العرب:

والتساؤل التالى : إذا كان أبو عمار قد أبلغ القادة والزعماء العرب بالمخاطر التى تتعرض لها المنطقة ولم يصدقه أحد، وإذا كانت

الأحداث تؤكد باستمرار صدق ما ذهب إليه أبو عمار، فهل مازال الموقف كما هو؟

أى هل مازال يحذر.. ومازال الزعماء العرب على نفس موقفهم من تحذيرات أبو عمار؟

وإذا كان الأمر كذلك.. فلماذا؟

وما هى الأسباب؟

وهل يفتح ذلك الباب أمام قيادة المقاومة لإعادة تقدير الموقف؟

الحكومة المؤقتة:

بعد هذه المحطات التى توقف عندها أبو عمار، كانت هناك علامات واضحة فى حديثه تصور إطارا لحركة المقاومة الفلسطينية فى المستقبل، من هذه العلامات: الحكومة المؤقتة.. يقول أبو عمار: سيأتى الوقت الذى تعلن فيه الثورة حكومتها. ولكن ماذا تكسب الثورة الآن لو شكلت حكومة مؤقتة؟

فهناك الآن ١٣٧ دولة تعترف بمنظمة التحرير، بالإضافة إلى العضوية الكاملة للمنظمة فى جامعة الدول العربية ومؤتمر عدم الانحياز، ومنظمة المؤتمر الإسلامى ومنظمة اليونسكو والاكوا التابعتين للامم المتحدة.. وأيضا عضوية المنظمة كمراقب بمنظمة الأمم المتحدة.

ولو جرى إعلان حكومة مؤقتة فهل ستعيد هذه الدول الاعتراف بالحكومة المؤقتة بدلاً من منظمة التحرير؟ وما هو الجهد السياسى الذى سنبذله للحصول على هذه الاعترافات وأية اعترافات جديدة؟

لقد تطلبت منا هذه الاعترافات بالمنظمة جهودًا شاقة، استغرقت كثيرًا من الوقت، ولا أعتقد أن هذه هى المرحلة المناسبة للإقدام على هذه الخطوة.

ضربة معادية:

وخلال اجتماع أبو عمار بالوفد الإعلامى المصرى مساء يوم ٣٠ أبريل الماضى قدم أحد مساعديه برقية له. فتوقف الحديث لحين الانتهاء من قراءة البرقية.. بعدها قرأ ابو عمار البرقية ونصها: «وصلت معلومات من إحدى عواصم الشرق الأوسط أن الحكومة الحالية فى إسرائيل قد تقدم على القيام بضربة عسكرية مزدوجة، هدفها من جهة: الرد على العمليات الفدائية داخل الأراضى المحتلة، ومن جهة أخرى تحسين مركز تجمع الليكود داخل اسرائيل مع اقتراب الانتخابات النيابية، وحسب هذه المعلومات فإن اسرائيل قد توجه ضربة خاطفة ضد إحدى القواعد الفلسطينية خارج الإطار الجغرافى المعهود، وقد يكون ذلك بعيدًا عن الأهداف

التى تعودت القوات الإسرائيلية القيام بها.

ويقول أبو عمار: «أتوقع أن توجه هذه الضربة ضد قواتنا هنا فى تونس أو ضد قواتنا فى صنعاء».

ويعتمد أبو عمار فى تقديره لاتجاه الضربة إلى ما جاء فى البرقية حول (إحدى القواعد خارج الإطار الجغرافى).

وفى هذا التقدير ربما كان أبو عمار على صواب. وربما لا.. فما هى جدوى ضرب قواعد الفلسطينيين الآن فى تونس أو صنعاء؟

وما هو حصاد هذه الضربة؟

أمن أجل عدة مئات من القتلى والجرحى تقدم إسرائيل على هذه المغامرة غير المأمونة العواقب؟

إن إسرائيل لم توجه ضربة خارج نطاق دول المواجهة، إلا إذا كان هناك تهديد للأمن كما تراه.. فالضربة التى وجهتها للمفاعل الذرى العراقى كانت فى هذا الإطار. وكانت المخاطرة تساوى الحصاد.. وهكذا عندما أقدمت على عملية عنتيبى إذا اعتبرناها عملية عسكرية خارج نطاق دول المواجهة.. وإذا كان بيجين قد أقدم على عملية ضرب المفاعل الذرى العراقى وفى ذهنه حسابات الانتخابات النيابية فى إسرائيل، فإن أى رئيس وزراء إسرائيلى آخر ليس مضطرًّا لتكرار نفس السيناريو.. ولست أعنى بذلك أن

إسرائيل قد رفعت يدها عن مخطط تصفية رجال وقادة المقاومة الفلسطينية.. لا.. إسرائيل ستواصل نفس النهج وبكل الأساليب المتاحة، إلى أن تحدث متغيرات تفرض عليها أسلوبا آخر ونهجًا آخر.. سواء أكانت متغيرات عسكرية أو سياسية.

نهاية مشوار الحوار مع أبو عمار:

* بدون السعى للسلام يصبح الثوار مجرد عصابة تحمل السلاح.

* أؤيد المشروع المصرى . الفرنسى للسلام.

* الإسرائيليون سجناء شعار الحرب.

الحوار الخامس

ونحن نقترب من نهاية مشوار الحوار مع أبو عمار، ومناقشة القضايا الرئيسية التى أثارها، والذى بدأ باللقاء معه يوم ٣٠ أبريل الماضى، وتضمن نشر أربع رسائل صحفية أيام ٧، ١١، ١٤، ٢١ مايو١٩٨٤. بالإضافة إلى هذه الرسالة الخامسة، فإننى أحب أن أوضح أن اللقاء الذى استغرق أكثر من أربع ساعات احتاج منى إلى خمسة أسابيع من العمل، سواء لدراسة ما قاله أبو عمار، أو لمناقشة ما قاله،

وما كان ممكنًا أن نبذل هذا الجهد إلا فى
إطار الحرص على الثورة الفلسطينية أولاً،
ولإدراكنا لمسئوليتنا أمام القارئ والرأى
العام المصرى بالدرجة الأولى..

وفى إطار الحرص على الثورة الفلسطينية، وعلى صواب اختياراتها وحسن تقديرها لحسابات القوى المختلفة، فلقد طرحنا أمام أبو عمار وجهات نظرنا، برغم علمنا أن بعضها لن يلقى منه أو من باقى القادة الرضا. وفى إطار هذا الحرص أيضًا كانت معالجتنا للحوار مع أبو عمار، وممارستنا لحقنا فى إبداء الرأى مخلصًا لمن يبذلون أرواحهم على طريق الثورة وصولاً لهدفها.. وكان اختيارنا أن نرى الثورة الفلسطينية بعيون مصرية، لا أن نرى مصر بعيون فلسطينية، كما يحلو لبعض حملة الأقلام المصريين أن يفعلوا، تعبيرًا عن مدى إدراكنا لمسئوليتنا أمام القارئ والرأى العام المصرى..

بعد أن انطلقت الرصاصات الأولى لمنظمة فتح وجناحها العسكرى «العاصفة» عام ١٩٦٥، تعددت ردود الأفعال فى المنطقة، كان الفلسطينيون فى معظمهم وهم يقتاتون الوهم والآمال الضائعة يحلمون بهذه اللحظة، وعندما دقت اللحظة أبواب الزمن كان من الصعب عليهم عبور الجسر، للانضمام إلى الطليعة الثائرة بكل قواهم.. هذه القوى التى «هدها» الكيان الإسرائيلى المنظم بقدر،

وبعثرتها الدول العربية غير المنظمة بقدْر أكبر.

وأثارت الألغام البدائية التى استخدمها ثوار فتح ثائرة المسئولين فى إسرائيل، فالأغلبية منهم لم تتوقف أمام بدائية الألغام وبساطة العمل الأول، بل توقفت أمام هذا التغير الجديد بكل ما سيترتب عليه خاصة فى المستقبل

وانتفض المسئولون للعمل بهمة لاجتثاث هذه المجموعة بعد التعرف على امتدادها وقيادتها وقاعدتها.

وكان مقدرًا أن تفشل كل محاولات إسرائيل حتى الآن، فى اجتثاث هذه المجموعة الأولى التى تضخمت ونمت على امتداد السنوات العشرين الماضية، برغم كل المحن ومرارة التجربة وصعوبات الطريق.

وعلى امتداد الطريق تمكنت إسرائيل من توجيه ضربات ناجحة ونجحت فى تحقيق أهداف كثيرة. ولكن ظل هدف اجتثاث الثورة والثوار بعيدًا عن متناول يدها، وأيدى قوى أخرى غيرها.

وإذا أردنا حساب نجاح العدو، فإن نصيبًا من هذا النجاح يعود الفضل فيه إما إلى الثورة الفلسطينية، والثوار الفلسطينيين أو إلى أطراف عربية، ودون إغفال دور القوى الكبرى فى عالمنا المعاصر التى تخوض تجربة حرب الحركة فى منطقة الشرق الأوسط، منذ نهاية

الحرب العالمية الثانية سعيًا وراء مناطق نفوذ.

فكل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي القوتين العظميين في عالمنا المعاصر،تسعى لتحقيق أهدافها المخططة، والمحددة سلفًا في المنطقة، والدولتان وإن كانتا تضمنان بقاء واستمرار وجود إسرائيل، إلا أن أهداف كل من الدولتين تختلف عن الأخرى.. ففي حين ترى الولايات المتحدة أن الوجود الإسرائيلي يحمي مصالحها في المنطقة فإن الاتحاد السوفييتي يرى في استمرار وجود إسرائيل عاملاً من أهم عوامل عدم الاستقرار في المنطقة، ومن بين حالة عدم الاستقرار ستتاح له فرص متعددة ومواتية أحيانًا، لتحقيق مكاسب قابلة للتزايد بإستمرار حالة عدم الاستقرار.

الولايات المتحدة:

وستظل إسرائيل قادرة على إقناع الولايات المتحدة بدعمها..

فإسرائيل تشكل للولايات المتحدة حليفًا يمكن الاعتماد عليه في مخططاتها. فإسرائيل قوة عسكرية يعتد بها.. ودولة مستقرة في منطقة لا تعرف الاستقرار، كما أنها تمثل نموذجًا ديمقراطيًّا مقبولاً من الرأي العام الغربي، بصفة عامة والأمريكي بصفة خاصة.

والولايات المتحدة ونتيجة للتطورات السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية التي شملت العالم، بعد الحرب العالمية

الثانية، وكنتيجة لها، تحولت إلى قوة تحمى الأمر الواقع فى إطار صراعها مع الاتحاد السوفييتى، والقوة العظمى الثانية التى خرجت من بين أنقاض الحرب العالمية الثانية.

وهذا الإطار العام لحركة السياسة الأمريكية وضعها فى صدام مع قوى التحرر الوطنى، خاصة فى دول العالم الثالث.

وهكذا وجدت الثورة الفلسطينية نفسها فى صدام لم تسع إليه مع الولايات المتحدة الأمريكية، فالثورة الفلسطينية نقيض للواقع وتسعى إلى تغييره، فى حين أن الولايات المتحدة تحمى هذا الواقع وتدعمه.. ولأن الدول الكبرى كثيرًا ما تصاب بالغباء، فإن الولايات المتحدة لم تستطع أن تستوعب جوهر وحقيقة الثورة الفلسطينية.. وإنه لا يمكن القضاء على شعب يطالب بحقه فى أرضه المغتصبة، ولا اجتثاث قوى ثورته وكأنها لم تكن.

وظلت علاقات الثورة بالولايات المتحدة علاقات غير صحية.. وبرغم كل المحاولات الدولية والإقليمية لتصحيح مسار هذه العلاقة فقد ظلت الأمور بعيدة عن التوازن.

وفى حين كانت الأمور داخل منظمة التحرير تتجه إلى الحسم بعد الخروج من بيروت، بما يعطى المنظمة قوة دفع جديدة تساعدها على تجاوز المحنة، فإن الولايات المتحدة أرسلت إلى أبو عمار رسالة تنصحه بالحفاظ على الوحدة الوطنية.. فهذه الوحدة ستساعد

أمريكا على العمل من أجل الوصول إلى حل سلمى مرضى، وكانت هذه النصيحة تعنى أن يقدم أبو عمار قدرًا من التنازلات لهذه المنظمات، أو المجموعات الفلسطينية داخل المجلس الوطنى، تلك المجموعات التى كشفت أحداث الغزو الإسرائيلى الشامل للبنان وحصار بيروت عن وجهها الحقيقى والقوى التى تعتمد عليها، وكانت هذه التنازلات فى جانب منها تعنى وضع عراقيل فى طريق الثورة الفلسطينية باتجاه مصر.. وأيضًا باتجاه الأردن.. وابتلعت الثورة الفلسطينية الطعم الأمريكى، وحافظ أبو عمار على الوحدة الوطنية.. ولم يدرك أبو عمار الحقيقة إلا بعد انفجار أحداث طرابلس فى مايو ١٩٨٣، وعندما سألت أبو عمار عن هذه النصيحة الأمريكية أجاب بغضب وعصبية.. لا.. لم تكن هناك مثل هذه النصيحة.

الثورة والاتحاد السوفييتى:

وقد ساعدت أحداث بيروت، ومن بعدها أحداث طرابلس على اكتشاف الوجه الحقيقى للسوفييت.

فعندما جرى الغزو الإسرائيلى للبنان فى يونية عام ١٩٨٢ لم يتحرك الاتحاد السوفييتى لدعم المقاومة الفلسطينية فى محنتها، كما ترك السوريين يواجهون هزيمة منكرة، على أيدى القوات الإسرائيلية دون مساعدة.

وخسرت سوريا قواعد صواريخها الموجهة المضادة للطائرات فى البقاع، كما خسرت ١٠٨ طائرات مقاتلة فى قتال جوى دون أن تسقط لإسرائيل طائرة، بل دون أن تتمكن الطائرات السورية من اكتشاف الطائرات الإسرائيلية.

وخلال حصار طرابلس بواسطة قوات المنشقين والقوات السورية، قال أبو عمار للوفد المصرى الذى زاره هناك: إن السوفييت فضلوا الحلفاء السوريين على الأصدقاء الفلسطينيين.

وفى هذا كان أبو عمار مصيبًا. فقرار التخلص منه صدر فى موسكو ودمشق فى نفس الوقت.. وهكذا ساعدت العاصمتان على تحقيق بعض أهداف إسرائيل.. وإذا كان أبو عمار قد خرج حيًّا وخرجت قواته من طرابلس، فإن ذلك تحقق بفضل وقفة الشعب الفلسطينى فى الضفة وغزة خلف أبو عمار، وضغوط الرأى العام، العالمى وفعالية السياسة المصرية، وليس ثمة شك فى أن السوفييت والسوريين قد نجحوا فى تقليم أظفار أبو عمار.

والسوفييت فى علاقتهم بالثورة الفلسطينية حاولوا استخدامها لصالح مخططاتهم.. لقد قدموا لها الدعم العسكرى والسياسى، طالما كانت المنظمة تعمل فى إطار مخططاتهم. وعندما بدت فى الأفق اتجاهات فلسطينية سلمية تحت المظلة الأمريكية، تحركت موسكو

ضد الثورة، حفاظًا على مصالحها التى بدأت تتعرض لخطر جديد، يمكن أن يعرض كل المخططات السورية للتقلص.

ويبدو أن القيادة الفلسطينية كانت فى حاجة إلى مثل هذا الدرس لتدرك حقيقة الأهداف والتوجيهات السوفييتية فى المنطقة.

السوفييت وفلسطين:

وتوضح لنا أحداث التاريخ أن الاتحاد السوفييتى ظل رافضًا لفكرة دولة صهيونية فى فلسطين حتى نوفمبر عام ١٩٤٧، حينما أعلن جروميكو المندوب السوفييتى فى الأمم المتحدة فجأة موافقة بلاده على مشروع التقسيم..

ويرجع السبب فى هذا التغيير المفاجئ فى الموقف الروسى إلى تغير نظرة السوفييت إلى العالم بعد الحرب العالمية الثانية.. لقد أصبحت موسكو عاصمة قوة عظمى، بل إحدى القوتين العظميين، وكانت واشنطن هى العاصمة الأخرى، وهذا فرض على موسكو أن تعيد حساباتها فى إطار الصراع والتوازن مع القوة الأخرى.

وكان الموقف السوفييتى الجديد انعكاسًا وتعبيرًا عن سياسات جديدة، تسعى إلى كسب مناطق نفوذ وحرمان القوة الأخرى من مناطق نفوذها.

والموافقة على قرار التقسيم كانت تستهدف خلق حالة من عدم الاستقرار فى المنطقة، بفتح الأبواب لصدام بين الصهيونية والعروبة.. واستمرار عدم الاستقرار سيؤدى إلى فتح الباب أمام النفوذ السوفييتى، وخلخلة النفوذ الغربى فى المنطقة، هذه واحدة.

أما الأخرى فقد تمثلت فى الأحزاب الشيوعية فى المنطقة التى أسرعت تتبنى موقف موسكو الجديد.

وعندما انفجرت الحرب فى مايو ١٩٤٨ هاجم الشيوعيون العرب جميعًا هذه الحرب.. بما فى ذلك الحزب الشيوعى الفلسطينى.. فى حين قاتل أعضاء الحزب الشيوعى الإسرائيلى بضراوة من أجل استقلال إسرائيل.

كان الشيوعيون فى إسرائيل يقتلون العرب كل يوم، وكان الشيوعيون الفلسطينيون والعرب يتظاهرون ضد هذه الحرب ويصدرون المنشورات والبيانات لإدانتها.

درس من أفريقيا:

وإذا لم يتعلم القادة الفلسطينيون من تاريخهم.. فإن هناك درسًا آخر من أفريقيا.. لقد ظل السوفييت يدعمون منظمة «سوابو» التى تقود حركة التحرر فى ناميبيا ضد قوات جنوب أفريقيا.

وكانت أنجولا تمثل بالنسبة لمنظمة «سوابو» قاعدة دعم رئيسية

أو فلنقل إنها كانت بمثابة «هانوى» لمنظمة «سوابو» واحتشدت قوات كوبية للعمل كمرتزقة، لحماية النظام الشيوعى فى أنجولا ودعم «سوابو».

وفى ربيع عام ١٩٨٤ اضطرت أنجولا إلى توقيع اتفاق مع حكومة جنوب أفريقيا تخلت بمقتضاه عن دعم منظمة «سوابو»، ووقعت موزمبيق اتفاقًا مماثلا مع حكومة جنوب أفريقيا، وهكذا فى ضربة واحدة تخلى السوفييت عن دعمهم لدولتين شيوعيتين هما أنجولا وموزمبيق، وعن دعم حركة تحرر وطنى هى «سوابو» وعن دعم المؤتمر القومى فى جنوب أفريقيا، وإذا كنا قد وصلنا إلى نهاية المشوار.. فإن تساؤلنا السابق مازال قائمًا: هل يؤدى العنف المسلح وحده إلى تحقيق أهداف الثورة الفلسطينية؟ ومرة أخرى فإن العنف المسلح هو ضرورة بالنسبة للثورة، وأى إسقاط للخيار العسكرى.. هو إسقاط للثورة ذاتها.

السلام

ولكن يظل العنف المسلح وسيلة لتحقيق أهداف سياسية، وبصورة أكثر وضوحًا لتحقيق السلام.

وفى ذلك يقول أبو عمار: «لو لم نكن نسعى إلى أهداف

سياسية، ولو لم نكن نريد السلام، لكنا أشبه بالعصابة منا لقوى ثورية.

وقد توالت تصريحات أبو عمار حول قضية السلام..

لقد قال الوفد المصرى إنه يحتكم إلى الشرعية الدولية، إنه يوافق على مؤتمر دولى تحت رعاية الأمم المتحدة لتحقيق السلام العادل.

وقد وافقت مصر والأردن على عقد مثل هذا المؤتمر، برغم رفض الولايات المتحدة وفرنسا وبريطانيا، واستبعاد إسرائيل لفكرة عقد هذا المؤتمر.

وأعلن أبو عمار: إنه لتحقيق سلام عادل لا يكون فيه منتصر أو مهزوم، فإنه مستعد لإجراء مباحثات مباشرة مع إسرائيل تحت إشراف الأمم المتحدة.

وفى تصريحه هذا قال: «إننى أوجه هذا التحدى لجميع الإسرائيليين، وهو السلام العادل.»

وقال أيضًا: «أن الإسرائيليين سجناء شعار الحرب، ومن ثم لا يمكننى تصور حكومة إسرائيلية لديها الشجاعة للجلوس معنا».. وعن الاعتراف بإسرائيل قال أبو عمار: «نحن لا نحارب أشباحًا، بل نحارب الإسرائيليين، وهم أيضا يحاربوننا فلا نحن أشباح

ولا هم، إلا أن الاعتراف لا يكون إلا بين الدول، وأنا لا أملك الحق فى الاعتراف بإسرائيل إلا حينما أكون على رأس السلطة».

ويؤكد أبو عمار باستمرار أن هدفه الوحيد فى الشرق الأوسط هو السلام دون منتصرين أو منهزمين، بل السلام فقط. وفى إطار التحرك نحو السلام أعلن أبو عمار تأييده للمشروع المصرى الفرنسى للسلام فى الشرق الأوسط. وهو المشروع الذى يطالب بتبادل الاعتراف المتزامن بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل.

كما أعلن أبو عمار أيضًا عن موافقته على مبدأ تبادل الاعتراف بين إسرائيل والدولة الفلسطينية، على أساس لا غالب ولا مغلوب.. مثل هذه المواقف الجديدة لأبو عمار تعبر عن حقيقة الطريق الذى قطعه، فى إتجاه السلام منذ توقيع اتفاقيتى كامب ديفيد، وما أعقبه من تشنج عربى وفلسطينى، والمتغيرات التى ترتبت على الغزو الإسرائيلى الشامل للبنان عام ١٩٨٢. وأحداث طرابلس عام ١٩٨٣.

وإذا كنت قد قلت لأبو عمار: إن اختيار كامب ديفيد هو اختيار مصرى عقلانى، وتعبير عن مدى واقعية السياسة المصرية ووعيها التام بأن السياسة هى فن الممكن، فإن أبو عمار كان أمينًا، عندما قال إن الاقتراب الفلسطينى من مصر سيكون بقدر ابتعادها عن سياسة كامب ديفيد.. ولم يقل القائد الفلسطينى الابتعاد عن كامب ديفيد فالقائد الفلسطينى أصبح محيطًا إحاطة جيدة بحقيقة الموقف

المصرى، سواء بالنسبة للقضية الفلسطينية، أو لقضية السلام.

فأبو عمار يعلم أن إلغاء كامب ديفيد اختيار غير واقعى. فبجانب التفاف الشعب المصرى حول اختيار السلام، ووضوح الأسباب التى قادت إلى هذا الاختيار، وعمق الاقتناع بالنتائج التى تحققت، فإن مثل هذا القرار يعنى أن تخسر مصر نحو ١١ مليار دولار سنويًّا، تمثل عائدات بترول سيناء وجملة المعونات والمساعدات والقروض التى تحصل عليها مصر من الولايات المتحدة.. دون تجاهل احتمال عودة القوات الإسرائيلية إلى سيناء.

وفى تصريح لكمال حسن على نائب رئيس الوزراء ووزير الخارجية المصرى قال: إن عرب مؤتمر بغداد قرروا تقديم ٥ مليارات دولار سنويًّا لمصر فى حالة تخليها عن كامب ديفيد. وقد رفضت مصر مجرد استقبال الوفد الذى يحمل هذا العرض. والآن تبين للعرب أن مصر تحصل على ١٠ مليارات دولار سنويا كنتيجة لكامب ديفيد.

وإذا كانت حقيقة المواقف المصرية قد أصبحت واضحة أمام أبو عمار، فإن الخيارات المتاحة أمامه أيضًا بعد أن كشفت كل القوى أوراقها بصور أكثر وضوحًا خلال العامين الماضيين، وبعد أن سقطت كثير من الأقنعة عن قوى إقليمية ومحلية وفلسطينية، تصبح أكثر تحديدًا ووضوحًا.

وإذا كانت محاولات تطويق الخلافات الفلسطينية تثير قدرًا من

التفاؤل، وإذا كانت محاولات الوساطة بين القيادة السورية وأبو عمار لم تثمر حتى الآن؟ وإذا كانت محاولات جس النبض الواسعة النطاق التى يقوم بها أبو عمار وباقى أعضاء القيادة الفلسطينية، تضىء الطريق أمام الثورة الفلسطينية؟ فإن كل ذلك لابد أن يقود إلى اختيار حاسم خلال الفترة القريبة القادمة، وقبل أن تهب رياح الخريف الباردة على المنطقة.

* * *

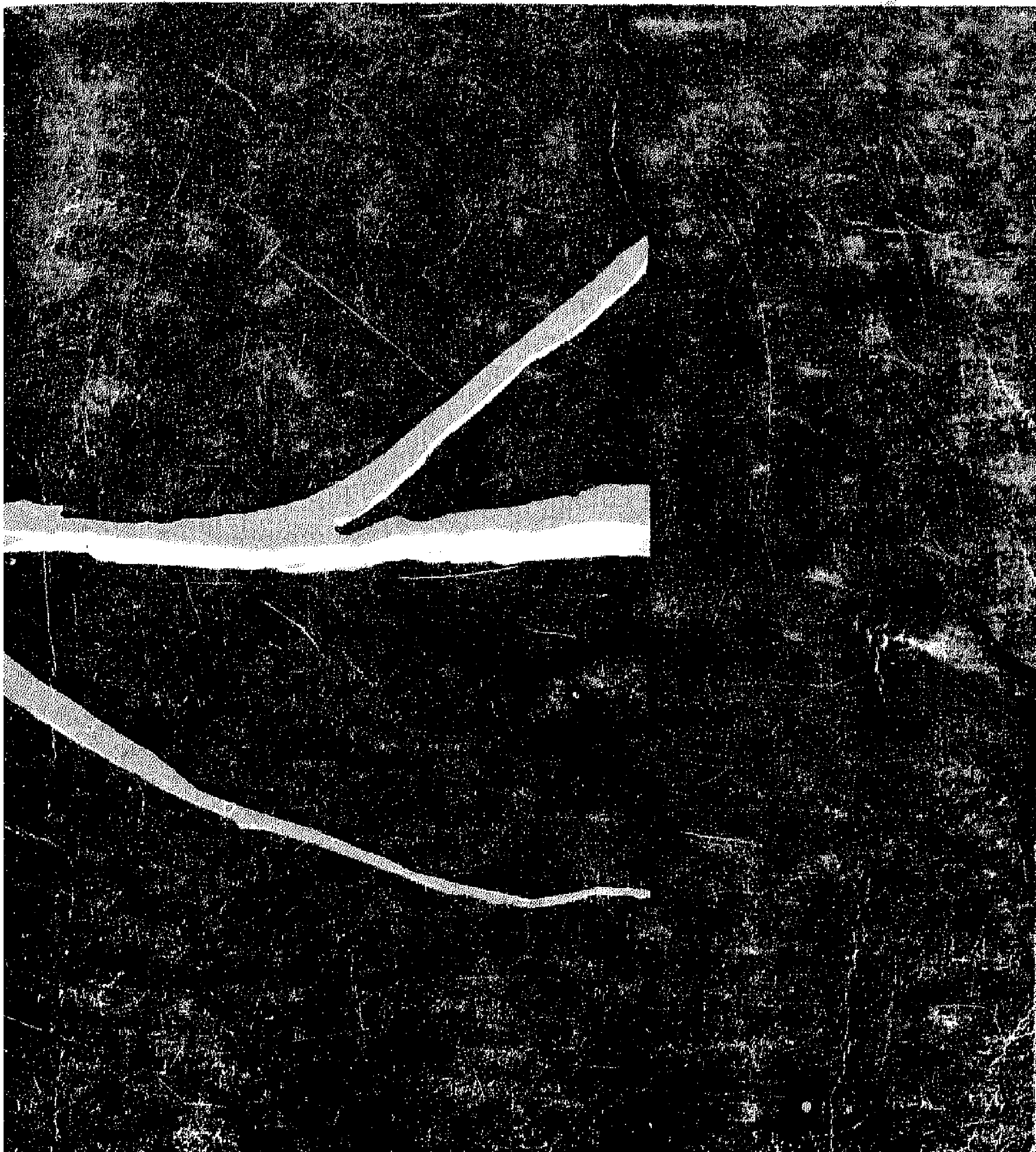
رقم الإيداع	١٩٨٥ / ٤٢٧٢
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧-٠٢-١٣٩٥-٠

١ / ٨٥ / ١

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

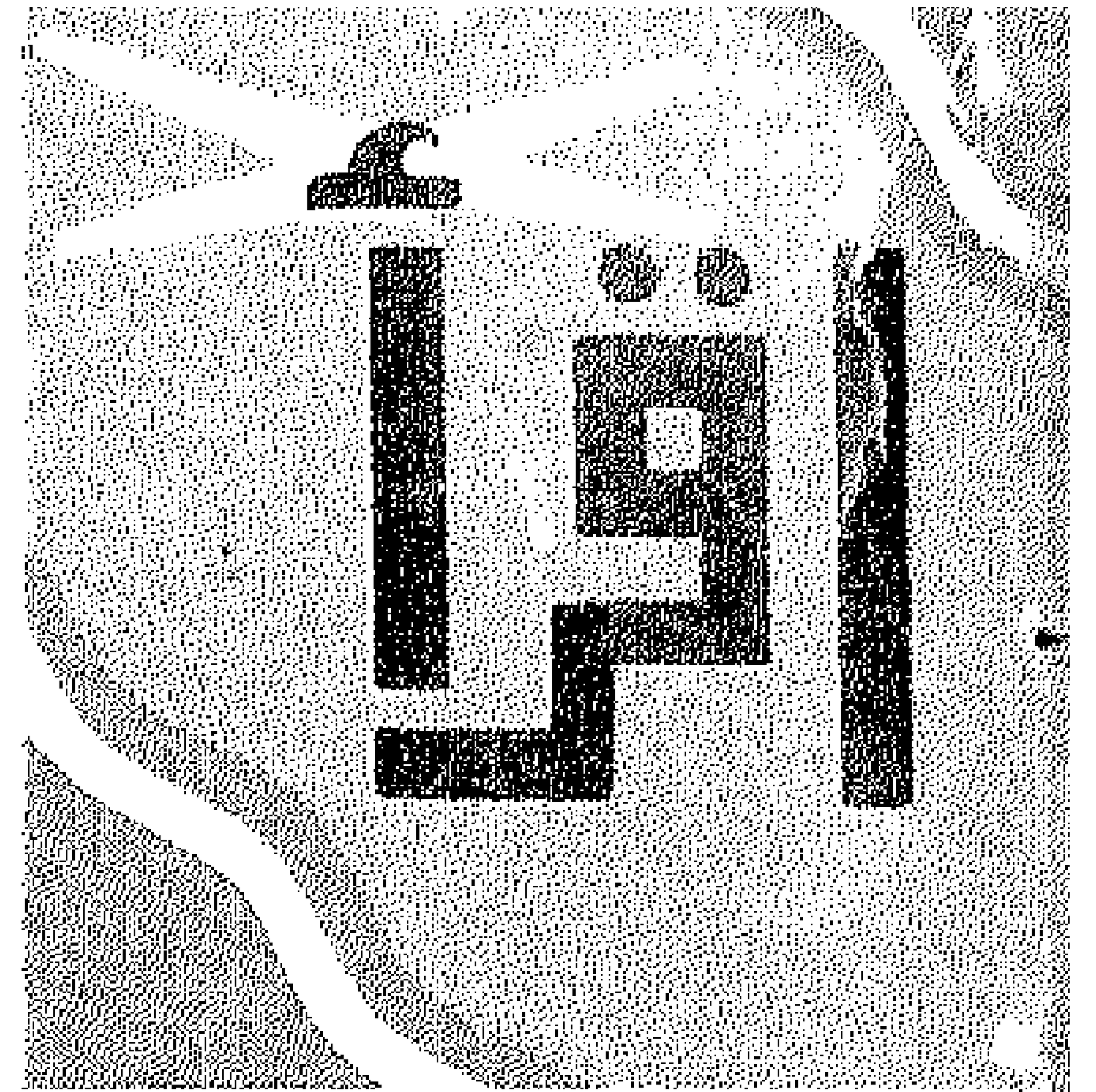
هـ

٣١



خيري شلبي

عمالقة ظرفاء



اقرأ

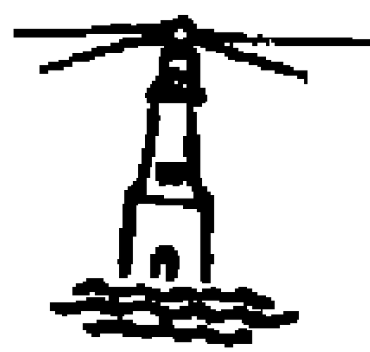
تصدر أول كل شهر

[٥١٥] – سبتمبر – ١٩٨٥

رئيس التحرير صلاح منتصر

خيري شلبي

عمالقة ظرفاء



دار المعارف

تصميم الغلاف : منال بدران

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

إهـــداء

إلى صديقى الفنان خلف طايع ، الذى كان يجسد بريشته هذه الوجوه على صفحات مجلة الإذاعة .

خ . ش

مقدمة

مصر غنية فى كل شىء .. فبقدر ما ينطوى تاريخها على الحزن فإن فيها الكثير من صناع الابتسامة ولكل عصر ظرفاؤه ، ومثلما تهتم مصر بالتاريخ لأبطالها ورجالها الأفذاذ ، فإنها تهتم أيضا بظرفائها وتؤرخ لهم ، وخيرى شلبى يقدم هنا مجموعة من الوجوه الأدبية والفنية رسمها بريشة القلم .

الفيلسوف .. والحمـــار !

الشارب الأبيض فوق الشفة العليا كحزمة من الفل ، وبياض الشعر فى الفودين كلمسة من الضوء ، كانعكاس القمر . البسمة فوق الشفتين وبين الملامح من تحت الشارب تتسرب لتغرق بقية الوجه بزينتها ، فتنبسط لها كافة الأسارير ، حتى أسارير وجه الرائى . الملامح ساذجة والنظرة فيلسوفة ملآنة بالذكاء والأسى ، ربما من كثرة ما رأت وترى . الرأس صغير دقيق برغم عظم ما فيه من معلومات وآراء وفلسفات ، وعصور تنوير وحضارات . لو نظرت فى وجهه لخيل إليك أنك أمام إحدى عجائب الكون السرمدية الغامضة ، قد لا تعرف ما هى على وجه التحديد ، ولكن شعاعًا من التقدير والشعور بالأهمية لابد أن يظلل عينيك نحوه ، ربما خيل إليك أنك أمام الفلاح المصرى القديم الجديد ، بهدوء ملامحه وانسياب أعصابه فى منحدرات ، كتلك المنحدرات التى تنزلق عبرها المياه بكل حنان دافق إلى المناطق السفلى من الأرض لتعطيها حقها من الرواء والارتواء والبهجة . طويل كشجرة

الجزورين ، خصيب كأراضى المنوفية ، عذب المذاق كمياه النيل ، أسمر كظل الفروع على الأرض ، ضاحك على الدوام كجدة عجوز استحالت فى عينيها الدنيا بكل عقدها وآلامها ومشاكلها ، إلى مجرد حدوتة من الحواديت التى بلا حصر يتعين عليها - بلذة عظيمة - أن تحكيها للأحفاد وأحفاد الأحفاد . الحدوتة الطويلة لا تنتهى وإن حفلت بالمراسى ، بين كل مرسى والآخر طريق جميل تقطعه سائراً بين حقول وغابات وطرق مرصوفة ، ومصانع ومناحل ومزارع ، تماماً كالثقافة الكامنة فى خلفية الجدة العجوز مزاج هى من موردات الشرق ومستحدثات الغرب ومنجزات المتفوقين . من بين المتفوقين هو ، لكنه لا يقيم وزنًا لذلك بل يمضى فى ركب الحياة كأنه أحد خلق الله العاطلين من كل موهبة ، كأنه يكره التميز ويخشاه ويتجنبه ، أبداً لا يحب أن يحيط نفسه بالأهمية ، وإن استسلم للذين يحيطونه بها ، يتابعهم بنظرة فلاحية فيلسوفة محبة ، تدرك أن المحيطين ربما قصدوا أنفسهم بالتكريم والأهمية قبل أن يقصدوه هو على التحديد ، يدرك أيضًا أنهم طيبون محبون مقدرون ، يدرك كذلك أنهم وهو أحوج ما يكون إلى التقدير والرعاية فينضوى تحت لواء التمثال الذى ينبغى أن يضع نفسه فى جوفه وإلا عبثت به يد البلى غير آبهة ولا مقدرة . كاتب وصحفى ، وفلاح وفيلسوف وعظيم ، واسمه توفيق الحكيم .

أن أتذكره - ولابد أن أتذكره فى كل وقت وآن - فعالم حافل ،

مترامى الأطراف تزين واجهته لافتة مكونة من « البيريه » والعصىّ العوجاية والحمار ، فلا يمكن أن أتخيل توفيق الحكيم إلا والبيريه الجميل يمد على جبينه الصغير مظلة صغيرة تضيع فى ظل ابتسامته ، ولا يمكن أن أتذكره إلا مفكراً ، بل مستغرقاً فى التفكير العميق ، ولا يمكن أن أراه مفكراً إلا وذقنه مرتكنة على العصا العوجاية تتابع الكون العريض فى نظرة خانية عريقة هى الأخرى . ولا يمكن أن أتذكر الفيلسوف الحكيم إلا وتذكرت الحمار ، بل لقد انعكست الآية فى نظرى ، وأصبحت لا أرى الحمار إلا وأتذكر الفيلسوف الحكيم الصبور شيال الحمول . أشهد أن توفيق الحكيم خلد شخصية الحمار فى أدبنا الحديث ، كما خلده فى وجداننا ، لقد حول إحساسنا تجاهه وفرض علينا أن نتعامل معه ، ليس باعتباره ذلك الحيوان الذى نستخدمه فى نقل السباخ ونقل مؤخراتنا ، بل باعتباره شخصية ربما كانت أعمق من الشخصية الإنسانية ، وأكثر مدعاة للتقدير ، وأكثر جدارة بالاحترام . تحدث توفيق الحكيم على لسان الحمار ، فجعله فيلسوفاً عميق الرأى نافذ البصيرة ، جعله يقول الحكم والأمثال والمواعظ التى يرتدع من سلامة معانيها البشر ، ويدلى برأيه فى القضايا السياسية والبرلمانية . فى البداية اكتشف توفيق الحكيم شخصية الحمار كراوية وفيلسوف ، بعد قصة طريفة جميلة كتبها بعنوان حمار الحكيم ، وهى قصة مستوحاة - كمعظم قصصه الجميلة - من ارتحاله فى قرى مصر أيام كان يعمل فى

سلك النيابة ، وكان الحمار يظهر فيها كأحد أبطالها البشريين ، ويتبادل الحوار مع صاحبه ومع الآخرين كغيره من بنى البشر . ثم إذا بتوفيق الحكيم يكتشف بعد ذلك عبقرية الحمار ، فيقرر أن يفيد بها القراء ، فيتستر وراءه ويقدم كتابات عميقة جدًّا تحت عنوان : حمارى قال لى .

نفس الشيء حدث بالنسبة للعصا ، فقد اكتشف توفيق الحكيم عصاه فتحدث أيضًا على لسانها حديث الفلسفة والأدب والسياسة والمجتمع . وقد جمع كل ذلك فى كتاب أسماه « عصا الحكيم فى الدنيا والآخرة » تحولت فيه العصا إلى صوت كالمأثور الشعبى يستخدم لغة رغم شدة فصاحتها وثقافتها تبدو بدائية كلغة المأثور الشعبى تستهدف كافة العقول بكافة المستويات ، فتلجأ إلى الرمز الميسور غير المبتذل دليلا إلى المعانى العميقة السامية . تحدثه العصا مثلا عن لعبة الكرات فى يد الحاوى ، كمعادلة للعبة الحياة فى يد القدر ، وكيف أن الإنسان لا يستطيع أن يحتفظ بالكرات الثلاث : المال والجاه وراحة البال - فى يديه لمدة طويلة إن استطاع أن يحتفظ بها أصلا ، إذ لابد أن تقع إحدى الكرات ، ويفقد الإنسان جانبًا طالما استهواه وتمناه - غير أن عصا الحكيم لم تصل أبدًا إلى ما وصلت إليه شخصية الحمار ، حيث ظل حمار الحكيم أكثر فلسفة وأعمق نظرة وأشد ظرفاً ، ربما لأسباب فنية محضة ، هى أن توفيق الحكيم فى الأصل فنان حتى النخاع قبل أن يكون مفكرًا فيلسوفاً ،

والفنان من جبلته أن يعبر عن نفسه وعن الحياة تعبيرًا غير مباشر ، على خلاف المفكر الفيلسوف الذى يلجأ إلى المنطق وترتيب الكلام نظريًّا وفق ترتيب المعانى والأفكار والأهداف ، فى حين يرى الفنان نفسه محتاجاً إلى لغة التجسيد والتصوير ، وهى حاجة تحكمها جبلة الفنان المبنية على الرغبة الدائمة فى الحلول ، الحلول فى شخصيات أخرى وكائنات أخرى ، وربما الحلول فى الجماد بغية استبطان ما يحس به الكائن الآخر ، إنها الرغبة الدائمة فى التجريب ولمس الأشياء لمسا جوهريًّا ، إنه إذ يجتذبه الشىء أو العالم الغامض لا يقف كالمفكر الدارس يدرسه من الخارج أولا قبل أن يقتحمه ، بل ينجذب إليه مضحيا بما قد يصيبه من خسران فى سبيل حرارة اللمس وفض بكارة السر . وتوفيق الحكيم كفنان تحدوه رغبة الحلول فى كائنات أخرى وشخصيات غيره ، رأى أن كمية الفكر فى رأسه تميل بكفة المفكر عن كفة الفنان ، بدليل أن القصص القصيرة والمسرحيات التى كتبها قبل ذلك ، كانت تميل إلى التجديد وتخلو من زخم التجربة الإنسانية وحرارة الواقع اليومى المعاش ، وإذا كان النقاد قد وجدوا تبريرًا لمثل هذ النوع من المسرحيات بتسمية المسرحية الذهنية فإنهم لم يجدوا بعد تبريرًا للقصة التى تطغى الأفكار على شخصياتها أو تجردهم من صفاتهم الإنسانية ، وكان من رأى توفيق الحكيم باعتباره ذا ثقافة عالية متنوعة أن القصة والرواية لابد أن تكون شخصياتها وأفكارها غائصة فى تراب الواقع

المحسوس مهما بدت تجريدية ، وإن المسرحية الذهنية إن كانت تسميتها على شيء من الخلل ، فإنها مسرح للأفكار خصيب ، لأن المسرح فى النهاية يختلف عن الفن الروائى والقصص فى أن التجريد مستحب إلى درجة كبيرة إذ أنك ككاتب مسرحى تخاطب جمعاً هائلا انتقل من بيوته خصيصاً وقطع تذاكر ومسافات لكى يتفرج عليك ، فعليك أن تنجح فى نصب سامر الفرجة بإطار فنى يستوعبه هذا الجمع الهائل المتنافر ، ثم عليك بعد ذلك أن تهرب من التخصيص والتفصيل قدر الإمكان ، وتلجأ إلى التعميم المبنى على تخصيص سابق ، وتفصيل سابق يفهمه الجميع ، ويحسه الجميع ، لكن هذه الخصيصة فى المسرح تضخمت كثيرًا لدى المفكرين الخلص الذين اقتحموا ميدان المسرح ونقلوا إليه أفكارهم ومعاركهم الخاصة ، مستفيدين بامكانياته الفنية فى تحويل قضاياهم الفكرية ونظرياتهم ، إلى شخصيات تروح وتجىء وتتحرك وتحيا ، لكن جمهورها إن استوعبها ذهنيًا قد لا يحسبها ، وإن فهمها قد لا يقتنع بها ، هى على أى حال لها جمهورها الخاص . وقد درس توفيق الحكيم فن المسرح فى فرنسا أحد مهاد المسرح اللامعة ، واجتذبه هذا الفن اجتذابًا عظيمًا ليس لقيمته الدرامية بل لقيمته الجدلية الخالصة ، فمعنى الجدلية هى أن تتأثر وتؤثر ، هى أن يكون ثمة حوار خصيب مثمر يأخذ ليعطى فيأخذ ليعطى وهكذا .

توفيق الحكيم اجتذبته القيمة الجدلية للمسرح قبل القيمة

الدرامية لأسباب خاصة على رأسها أنه قادم من بلد تضطرب أرضه بالقلاقل ، من مجتمع يتأهب لمناهضة المستعمر ، وتنبت فيه شخصيات وطنية تريد أن تكون مؤثرة فى المجتمع بدرجة كبيرة عن طريق السياسة ، أو العمل الحزبى ، أو الخدمات الاجتماعية ، أو عن طريق الصحافة والأدب والفن .. وقد سبق توفيق الحكيم فى صغره إلى سلك التعليم النظرى الذى يؤدى إلى النتيجة التى يطلبها أبوه ، أن يكون من علية القوم ومن رجال السياسة الأفذاذ ، أى أن يكون فى الأصل محاميًا متخرجًا من مدارس القانون الأجنبية ، تقديس الشعب المصرى فى ذلك الوقت لشخصية المحامى ليست تدل على كثرة الخصومات أو رواج القضاء ، إنما تدل فى الأصل وبالدرجة الأولى على ما كان للمحامين من دور ملموس فى مناهضة المستعمر ، ورفع راية الوطنية والثقافة والقومية ، من مصطفى كامل ومحمد فريد ، إلى سعد زغلول وغيرهم ، وقد حفلت ثقافتنا الحديثة بكتابات أدبية قصصية روائية ونقدية وصحفية متأثرة إلى درجة هائلة جدًا ، بالأساليب المحامية ولهجات الدفاع والتفنيد ، والخطابة والتأثير ، وما إلى ذلك ، بحيث إن الدارس لهذه الظاهرة فى كتاباتنا طوال القرن الماضى ، يستطيع أن يلمس فى الأساليب دلائل كثيرة تؤكدها . وكان طموح توفيق الحكيم يتجانس مع طموحات أقرانه من شباب طبقته فى ذلك الوقت ، بصرف النظر عن « هواية » الأدب والفن ، إنه يهوى الفن والأدب إلى حد التقديس أى نعم ..

ولكنه ليس ينسى ، بل ليس يملك أن ينسى طموحه الاجتماعى الوطني المتأصل ، أن يكون محامياً يصول ويجول فى ساحات المحاكم وساحات السياسة معًا . مدافعًا عن الناس ضد الظلم ، ومدافعًا عن الوطن ضد المستعمر ، ذلك أن مرتبة الاستعمار وقتها قد وصلت إلى أسلوب ذى مظهر متحضر ، روضت به الشعوب المغلوبة حتى جعلتها تترك السلاح فى مواجهتها ، وترفع الرأى وسلاح الثقافة وما إلى ذلك مما يطيل عمر المستعمر فوق الأراضى المغتصبة .

على أن الصراع لم يستمر طويلا عندما سافر الحكيم إلى باريس وأغرق فى بحر الثقافة المعاصرة وخلبته لآلئها ، فاضمحل الطموح القديم ، وبقى فى وجدانه طموح الفنان الخلاق ، وكان يعرف أنه يتحدى ليس فقط أباه وتقاليد أسرته ، بل يتحدى طبقة هائلة ترى أنه لابد لك من اختيار شيء من اثنين ، إما أن تكون محاميًا أو مشتغلا بالفن ، فليس من المنطقى ولا من المقبول فى نظرهم أن تكون محاميًا يلجأ الناس إليك للدفاع عنهم أمام القضاة ، ثم يرونك فى نفس الوقت تمشى مع أهل الفن من المشخصاتية والراقصات ، وهم فى ذلك الحين من حثالة المجتمع ، إلا أن توفيق الحكيم احتفظ فى أعماقه بشخصية المحامى ، مع تطعيمها بشخصية الفنان والظهور أمام المجتمع بشخصية الفنان ، بعد أن يوطن النفس على إشاعة الاحترام للفن ، فإذا كان الفن وفن التمثيل المسرحى بالذات نوعًا

لا يمارسه أبناء علية القوم ، فليكن هو - وقد تعلم فى باريس - أحد أبناء علية القوم الذين يرفعون من قدر هذا الفن بالانتماء إليه وممارسته علناً . والكشف عن أسراره الحقيقية ودوره الحقيقى لذوى الكعوب العالية ، وكان مدركاً أنه بعد سنوات قليلة سوف يكون محل احترام وتقدير ، ليس فقط من علية القوم ، بل من أعلى رأس فى الدولة ، بل من العالم كله ! أما شخصية المحامى التى كانت باقية فى وجدانه ، فإنها تطورت وتحولت من موقف الدفاع إلى موقف العرض البليغ المؤثر ، فعرض القضية عنده أهم بكثير جدًّا من مذكرة الدفاع فيها ، فلربما كانت مذكرة قانونية مستوفاة لا يخر منها الماء ، ولكنها لا تقنع بالبراءة ، ولربما كان عرضًا ساذجًا أمينًا ، ولكنه أحفل بحيثيات الحكم بالبراءة بكل اقتناع . ضاعت شخصية المحامى فى شخصية الفنان ، وبقيت منها تلك الرغبة الجدلية ، الحوار ، ولذلك فالحوار عند الحكيم : برغم أنه مرتب كنظريات القانون والمنطق ، بل والرياضة ، إلا أنه طازج وساخن ولاذع كالمشمش كالبرقوق فواح بالأفكار كالنعناع ينعش الدماغ والحواس .

أعجب كيف وصل توفيق الحكيم وصولا كامل المعنى إلى حجرة ضيقة يسمونها « الخزنة » فى قرية صغيرة من قرى مصر فى شمال الدلتا ، وأصبح اسمًا يردده أفراد أسرة من الفلاحين والاجراء ، ليس يربطهم بعالم الثقافة سبب . تلك هى حجرة ابن عمتى الذى

كان قد استعار من أبي كتابًا اسمه « يوميات نائب فى الأرياف » ، فظل يقيم حوله الليالى الساهرة فى حجرته حيث يتحلقه جمع غفير من أصدقائه وجيرانه ، يستمعون بشغف يفغرون أفواههم دهشة من شيء لعله بدا غريبًا فى أنظارهم فى ذلك الوقت ، هو أن توجد أشياؤهم الخاصة « فى كتاب مطبوع بالمطبعة يتداوله الناس . و « أشياؤهم الخاصة » هذه هى تفاصيل من حياتهم وأسرارها ، وتعبيراتهم ونوادرها ، ومعاناتهم ومرارتها ، وآرائهم فى الحكام ولذعها ، برغم سذاجتها ، وعهدهم بالكتب المطبوعة أن تتحدث عن علية القوم ، أو الفرسان كعنترة ، وأبي زيد الهلالى ، أو الأبطال كعرابي وسعد زغلول ومصطفى كامل ، كما يرون فى كتب المطالعة والمحفوظات . كان كتاب « يوميات نائب فى الأرياف » هو أعظم مناسبة تعرفت فيها على توفيق الحكيم ، وكل ذكريات تعرفى بالأدباء والمفكرين يحكمها على حدة ظروف مختلفة وأحاسيس مختلفة ، وأذكر أننى حين تعرفت على توفيق الحكيم من خلال يوميات نائب فى الأرياف أحسست أننى أتعرف على رجل « قريبى » ، رجل من أهل منزلنا الغائص فى إحدى الحارات فى إحدى القرى البعيدة ، وسر ذلك هو أن يوميات نائب فى الأرياف من علامات يقظة الضمير الأدبى فى أدبنا المعاصر حقًا ، إذ إننا بإزاء شاب ذهب إلى الريف كواحد من الحكام – وكيلا للنائب العام – فإذا به ينضم إلى صف الأبرياء ويصور معاناتهم وظلم القانون لهم ،

وسوء حظهم الأسود .

الرأى عندى أن ما حول توفيق الحكيم إلى أسطورة ليس هو انتماؤه إلى عالم الصحافة كما يزعم البعض ، فالواقع أن توفيق الحكيم لم ينتم إلى الصحافة ، إنما انتمت إليه الصحافة ، نعم هى التى خطبت وده وأقامت له فى رحابها عشًا هادئًا ، صحيح إن تواجده فى عالم الصحافة ، كان دائما مصحوبًا بأشياء تشاع حوله وترسم له فى الذهن خطوطا معينة وهالات معينة ، مثل مسألة البرج العاجى وعداوته للمرأة وما إلى ذلك . لكن هذا هو شغل الصحافة ، وهذه جبلتها والحكيم ليس مسئولا عنها ، وإن كان لا يعفى من الاسترسال معها فى لعبة الدعاية ، ومسايرتها فى بعض الأفكار والتقاليع وما إلى ذلك . على أن من يدرس توفيق الحكيم فى إنتاجه الغزير المتنوع ، يجد أن كل ذلك ليس إلا من قبيل ظرف الفيلسوف الذى يعترف جيداً بأن الوقوف فى وجه القطار ليس من العقل ، وأن السباحة ضد التيار ليس من البطولة ، إنما لأنه فيلسوف فنان فهو يستطيع أن يخلق حوارًا بين الأشياء يجمع فيه شتيت المستحيلات ويحولها إلى شىء طريف قابل للتصديق ، بقدر ما هو ممعن فى الغرابة . لسنا بسبيل تقديم دراسة فى أدب توفيق الحكيم ، أو فلسفته ، أو مسرحه ، أو حتى شخصيته ، إنما نحاول - مجرد محاولة - استجلاء شخصيته التى جرت فى حياتنا كالأسطورة المصرية خارقة التفاصيل مقنعة فى مجملها أيما إقناع .

« حكواتى » من علية القوم

مجموعة وجوه نضرة متمازجة فى حسن جوار فى إطار وجه واحد ، فكأنما قد سلطت عليه أضواء عكسته إلى عشرات الوجوه المتجاورة المتداخلة المتكاملة ، أو كأنما تنظر أنت إليه من خلال ثقب صغير ، فإذا بوجوه كل الجالسين فى المندرة الواسعة تتكاثف فى وجه واحد . كل عضلة ليست تمثل نفسها فحسب من مقاييس النسب بين بقية العضلات والأعضاء ، إنما كأنما كل عضو يمثل إلى ذلك شخصية العائلة ، ويشمخ عن تقدير لهذه المسئولية العائلية الجسيمة ، فالأنف ليس أنف شخص اسمه فكرى أباظة ، ولا محام لامع ، أو أديب نحرير ، أو سياسى أو صحفى مرهوب الجانب ، أو ظريف حاد اللسان مر المذاق أحياناً ، ليس الأنف بجدارة هذه الحيثيات ، أنف كل حينية على حدة ، بل مسئوليته العظمى أنه أنف العائلة الأباظية ، كذلك العينان والجبهة والنظرات والقوام والمنظار . على شدة حلاوة واتساق كل مقطع من وجهه على حدة إلا أنها فى مجموعها تفقد ذلك الانسجام الذى يتفق مع الطبيعة

الأرستقراطية الرصينة التى جبل عليها صاحب الوجه ، إلا أن ذلك التكوين الكاريكاتورى بغير تطرف فى التضخيم أو التجسيد أصبح له انسجامه الخاص ، ورصانته الخاصة ، وهيبته الخاصة ، بل وأرستقراطيته الخاصة ، إنه وجه الارستقراطية الفلاحية التى تعتقت فى التربة الزراعية ، واكتسبت بذرتها الإنسانية حيلا ما أطرفها وأحلاها ، كان يؤدى زواج الأقارب ، وهم على مستويات عالية من الجمال إلى انحرافه بسيره عن النظام المجالى المتبع فى العائلة منذ عشرات السنين ، كأنما لتقول لك الطبيعة بالفم المليان إن تزاوج السلالة الواحدة مهما كان منضبط الجمال ، فهو ليس بالضرورة مضمون الاتساق على الدوام ، وها هى تعطيك نفس البذرة بنفس الخصائص ونفس الروح ، ولكن بملامح غير متسقة وإن حملت بصمة العائلة ، وحقيقة الأمر أن بصمة العائلة قد تفخمت فيها وصبغتها بكثافة شغلت المساحات الطبيعية بين الملمح والآخر !

تلك كانت لافتة الظرف المعلقة بادئ ذى بدء على وجه هذه الشخصية الكبيرة الضخمة التى عرفتها الأجيال باسم فكرى أباظة ، فى أدوار متعددة مترادفة التوفيق ما بين المحامى الذائع الصيت والصحفى المرهوب الجانب ، والأديب الرشيق العبارة ، الملىء بالمشاعر الصاحية ، والسياسى النشط المتصدى للخصوم والأعداء والمناوئين ، وفوق ذلك وربما قبل ذلك ، الظريف الذكى اللماح ذو التعليق اللاهب والتعبير الساخن ، الذى قد يجرح

بقسوة ويقرص بألم برغم أنك فى الحالين تضحك ويذهب عنك السأم . ما رأيته يومًا إلا وتخيلت الطبيعة الريفية المصرية حين تتحايل على أهل المكر وأشقياء الليل برجل عات جبار ، تضعه فى هيئة ساذجة بريئة طفلية الملامح ، حتى لتتوهم أنت لأول وهلة أنك أمام فلاح طيب ، ربما أمكنك التأثير عليه بكلمة أو بحركة تمثيلية يجيئك من ورائها غرض ، وهو من وراء ملامحه يدبر لإيقاعك فى شر أعمالك ، وثق أنه لن يفعل شيئًا يلام عليه أو يضطر إلى الأسف له ، ولن تجد نفسك مستطيعًا الاستمرار فى ملاوعته ، سيرد بتعليق أو ربما بحركة تعرف أنت على أثرها أنك أمام الجزء الناعم من جبل الدرهيب الذى حكى عنه صديقنا صبرى موسى . إذا تكلم نظر حواليه فى مراعاة لخاطر الجمع المحدق حتى لو لم يكن ثمة جمع ، لا غرو فهو قد تعود على التحدث فى جمع ، خطيبًا سياسيًا مفوهًا فى أبناء دائرته الانتخابية ، مرافعًا مجلجل الصوت فى المحاكم أمام القضاة ، مستجوبًا فى البرلمان ، أو حتى متحدثًا فى البيت ، فهو كأى باشا من الباشوات قد تعود على أن يأمر وينهى ويطلب ، أما هو فقد تفرغ لشئونه الخاصة ، أغلب اليقين عندى أن أحلى شئون خاصة بالنسبة له ، كانت القلم والأوراق ، وأن أصفى لحظات كان يقضيها إنما هى لحظات الكتابة والاختلاء بالقلم .. فإذا كان فكرى أباظة قد تمثلت فى شخصه وحده شخصية عائلة برمتها على مدى تاريخها الزمنى الخاص ، فإن علاقته بالكتابة والخطابة

شابها شيء من تأثير العائلة والإحساس بمسئولية اسمها ، كأنه يخشى إن هو كتب شيئًا رديئًا أن يقال إن الأباظية كتبوا شيئًا رديئًا .. حتى نقداته اللاذعة وسخرياته وقفشاته المبطنة بالذكاء الشعبى البلدى المنتشر بين عتاقى الريف والمدينة كانت لا تخلو من الإحساس « بالعزوة » بمعنى أنه لو لم يكن يشعر بسلطان العائلة وأهمية انتسابه إليها لما جرؤ على قول هذه القفشة بهذه الصياغة المفتوحة الحادة ، فكأنما سلطان العائلة وذيوع صيتها قد ميزه درجات عن أنداد له من غير ذى « عزوة » ، إن روحه المعنوية المرتفعة تتيح حرية السخرية إلى أبعد مدى وكلما جمح بها الخيال ألهمها غريب التعبيرات وطريف الألفاظ والاشتقاقات .

موهوب مع ذلك موهبة لا شك فيها ، وثلاثة أرباع موهبته ظرف وخفة ، ظل تغذيه الثقافة العصرية المتطورة التى طرحتها بدايات القرن العشرين على الأمة المصرية وافدة علينا من الغرب ، حيث استفدنا بالإشعاع الحضارى ، واستنبتنا فى الأرض المصرية صحفًا ومجلات ومسارح ودور خيالة وأشكالا فنية تعبيرية جديدة ، مارسها ذلك الجيل بكفاية وعملقة حقيقية . لقد كان جيلا عملاقًا بمعنى الكلمة إذ حرث فى جميع الأراضى الفنية واستنبتها فنًا وعلمًا وسياسة وقيادة وظرفًا . كأديب منشئ تقرأ لفكرى أباظة فى رواية « الضاحك الباكى » ، قطعًا من الأدب الرفيع الرصين خاصة تلك الفقرة التى كتبها تحت عنوان « الله » ، وبدأها يارب ثم راح

يستبطن شخصية بطله شكرى بتجليات صوفية تهتز من صفائها الأعماق ، حيث - فى لحظة شعور بالذنب - يناجى شكرى نفسه قائلا : نعم ! هو الله ولا أدرى لم يبحث عنه الناس صعودًا للسماء ولا يبحثون عنه هبوطًا للأرض ! . نعم هو الله الذى نذكر زبدة الصباح ، ومربى الصباح وشاى الصباح وننساه .. هو الله الذى نصلى للدرجات ! ونركع للترقيات ! ونسجد للعلاوات ! ونسبح بحمد الرؤساء والوزراء وننساه .. هو الله الذى نحج لكعبة الحكم ، ونقبل حجر لاظوغلى ، ونطوف حول بيت الوجاهة وبيت المال وننساه .. هو الله البعيد عن الخاطر فى كل ضحكة ، وكل رحلة ، وكل وليمة ، وكل سهرة ، والقريب من الخاطر - فقط - عند الآهات والحسرات ! ..

على أن فكرى أباظة لا يستمر على هذه الرصانة طويلاً ، وإن كانت الرواية كلها لم تنزل عن مستوى الأدب الجميل بكل معنى الكلمة . لكنه وقد انضبطت بداخله الوسائل والأساليب وأصبح قادراً على السيطرة التامة على اللغة ، إذا به يتمرد على رصانة الأسلوب ، ويضحى ببعض الجزالة فى سبيل القفشة العامية الحراقة ، أو التعبير الدارج يجده أكثر صدقًا من محاولة التفاصح الذى قد يحول بينه وبين الحيوية فى الأسلوب . والمرجح أن التحاقه بكل من الصحافة والمحاماة والسياسة فرض عليه ابتداع أسلوب جديد مؤثر على جميع الناس ، سريع الوصول إلى كافة الأفهام .

وكانت فضيلة الانتماء الشعبى هى أعظم فضائل ذلك الزمن ، إبان ثورة سنة ١٩١٩ وما بعدها ، حيث كان على جميع طبقات الشعب أن تتضافر فى مواجهة الاستعمار الجاثم ، وكان شرفًا كبيرًا للمثقفين أن يتكلموا بلغة الشعب الدارجة ، وأن تجد أحاديثهم وخطبهم تجاوباً سهلا لدى معظم طبقات الشعب العاملة ، لعل ذلك تمثل فى أروع صورة حين أتاح مسرح سيد درويش غناءً عظيمًا لكل الطبقات والفئات والمهن فيه صوت شخصيتها وتاريخ معاناتها ، فبرغم تفاوت الدخول ومستويات الحياة فى ذلك الزمان لم تكن الأصوات مطموسة ولا ملامح الناس غائبة عن وجه السياسة والمجتمع ، وكان صوت بيرم التونسى قد اكتشف عبقرية العامية وآدابها العظيمة فى تراثها الغنائى ، ومأثورها الشعبى من أمثال وحكم ومقولات وحواديت وسير ، فاستلهمها فى أزجاله التى بلغت أرفع مستوياتها الفنية والبلاغية بدرجة هددت الفصحى فى حراس قلاعها ، وليس من أديب كبير أو سياسى مغرم بالأدب إلا وكتب الأزجال الشعبية مثلما كتب الخطب الفصيحة البليغة المسجوعة المليئة بالمحسنات وبالبديع . وكان ثمة بين الأدباء اللامعين من ترفع عن لغة الحياة اليومية وصار أسير اقتناع بأن الفصحى وحدها ، هى مجال الإبداع الأدبى والشعرى ونبذ لذلك العامية وتعالى عليها ، ومن اقتنع بعكس ذلك فأبدع باللهجتين ، ومن هؤلاء فكرى أباظة ، وأحمد شوقى ، وأحمد رامى وغيرهم . فكرى أباظة كان مشبعًا فى الأصل باللهجة العامية متمثلا لتاريخها وموروثاتها الفنية

والحكمية ، باعتباره فلاحًا من الشرقية أكثر محافظات مصر اشتهارا بالحكمة وبلورة للمأثور الشعبى ، ذلك أن المأثور الشعبى كان يجيء من المحافظات المتاخمة لشاطئ المتوسط والبلاد المنضغطة بين مناطق العمل والمعاناة الحافلة بعمال التراحيل والصيادين والاجراء والحرفيين ، لكأنما محافظة الشرقية باعتبارها بلد الأسرات ذات الملكيات الكبيرة ، أو الارستقراطية الفلاحية هى حاضرة الريف الدلتاوى تفد إليها الموروثات الشعبية وآداب العامة ، ومواويلهم ومطارحاتهم الساخرة ، وقافيتهم وفوازيرهم التى هى فى معظمها انعكاس للألغاز غير المفهومة فى حياتهم وواقعهم وتاريخهم ، فإذا بكل ذلك حين يترسب فى النفوس الهادئة غير المشغولة بالهموم تروح تصفيها وتحولها إلى فنون تحمل كثيرًا من الانضباط الفنى ، والاتساق والمنطق . مازلت حتى الآن لم أعثر بين المثقفين بمختلف مستوياتهم ، على شخصية شاملة طاغية كالتى لقيتها فى ريف الدلتا لا تعرف القراءة ولا الكتابة ولا تردد لغة المثقفين ، ولكنها مستنيرة مقنعة جذابة موحية بالثقة المطلقة . ذلك النموذج الفلاحى العظيم ربما انحرفت به الظروف وتصاريف الأيام ، فبات من الشطار الخطرين ، وربما صار شخصية عامة لها سلطانها وسطوتها التى تضاهى أعظم السلطات ، بلا سلاح يملكه سوى أنه يجيد التفكير ، وإن تكلم يجيد الكلام ..

فكرى أباظة فى الراديو كان أكبر حكاء « تعلقت » به فى حياتى ومازلت حتى الآن كلما استمعت إليه مصادفة عبر تسجيل قديم ،

جلست إن كنت واقفًا ، وأصغيت بانتباه إن كنت منصرفًا ، وسيطر على ذلك الإحساس الودود الجميل العذب ، الذى طالما سيطر علىّ فى سابق الطفولة حين كنت أستمع إلى حديثه الذى يذاع فى الراديو بوقت معلوم نعرفه وننتظره ، حتى حينما كبرت واكتشفت على سور الأزبكية كتابًا عنوانه « فكرى أباظة فى الراديو » سارعت بشرائه ، وجعلت ألتهم صفحاته ، فإذا هى مختارات من أحاديثه الإذاعية الشهيرة ، وكنت أظن أن طريقة أدائه للحديث ، تلعب الدور الأكبر فى التوصيل ، وربط إحساسه بأحاسيس المتلقى ، وإقامة جسور الود على حبال صوته الفلاحى العتيق ، لكننى اكتشفت أن شخصيته هى أسلوب ، وهى لذلك ماثلة فى الأسلوب ، كأن صوته لاينى يرن فى أذنيك عبر السطور ، فهو يحكى بطريقة متفردة خاصة ، كأنما كان ذلك من تدبير قدر حضارى النزعة محكم الرؤية الفنية ، أن يتكامل فى الراديو ذلك التشكيل البديع من الشخصيات الكبيرة المتحدثة كل شخصية تتميز عن الأخرى ، وتتفرد بملامح خاصة ، ولكل منها إلهاماتها وتجلياتها وقدراتها الهائلة فى التأثير على المستمعين ، طه حسين بجلال اللغة ، يعلمك كيف تنطقها بفخامة الأسياد وإستنارة المتحضرين المثقفين ، المراغى باستنارته الدينية . وتطويعه للنصوص كأنها أفكار معاصرة مألوفة لدينا ، سليمان حزين بثقافته الجغرافية والتاريخية يحدثنا عن الحضارات ، العقاد بكبرياء الثقافة وجهامة التعبير وجلال الرأى القوى المهاب ، يتأكد بالضغط على مخارج الألفاظ للإحاطة

بأبعادها المترامية ، فكرى أباظة .. الذى حول الميكرفون إلى مصطبة تمتد فى كل البيوت حتى المغرقة فى العصرية منها ، ونصب فى الأذهان سرادقًا كبيرًا ، أو مندرة تجمعت فيها العائلة « عن بكرة أبيها » وانبرى أكبر رأس فيها يتكلم ، بتواضع جم يتكلم ، بالبلدى يتكلم ، هو صحيح أنفق جل عمره فى مجتمع المدينة ، ودرس الحقوق وعرف الأساليب واتقن فنون المخاطبات ، لكنه ها هنا ينسى أنه محام وأنه سياسي ، بل ينسى حتى أنه أديب وصحفى ، ويتكلم فقط بإحساس رب العائلة أو أحد كبرائها ووجهائها وذوى السلطان فيها ، وهو الوحيد الذى من حقه ، مثل عمى درويش فى بلدتنا - أن يتكلم بالطريقة التى تعجبه ، وهو الوحيد المسموح له بحق التقريع والتوبيخ و « البستفة »، وهو مهما عنف أو أسخط أو تطرف فى الشتم واللعن ، فإنه على قلوب محبيه كالعسل فى الريق يجرى إلى الحلق ، فوراء التقريع والتوبيخ والبستفة ليس الرغبة فى السخرية أو التظرف أو أخذ « الإفيه » المسرحى بلغة أهل المسرح ، إنما وراءه إيقاظ للقيم الاجتماعية المتعارف عليها بين العائلة - وعائلته تنسحب على العائلة الكبيرة عند الحديث - ووراءه تسوية للأخلاق المتضارسة وتشذيب للأنفس المنبعجة وتهذيب للكبرياء المنتفخ بالغرور الأجوف . حكاء هو من طراز فريد ، لا تنجبه إلا قرية مصرية سهرت عمرًا طويلا مع سيرة أبي زيد وعنترة والمهلهل ، واستعارت معاركهم ومواقفهم ، ونقلت إلى أرضها خلافاتهم ، قرية مصرية سهرت تسلى نفسها

بالحديث الذى لا ينفد ، أو تفض خلافاتها التى لا تنفد ، بواسطة رجال كان لابد أن ينبغوا - بحكم الحاجة الطبيعية - فى الكلام الموهوب المؤثر والأداء المقنع .

لعله من أبرز ظرفاء عصره الذى امتد تأثيره فى لغتين بأرضين مختلفتين ، المكيرفون بلغة إذاعية خاصة ، والصحافة بلغة صحفية أدبية خاصة أيضًا . فلغة الحديث الإذاعى عنده تحققت فيها أعلى نسبة من الديمقراطية بين الألفاظ واللهجات فى سبيكة متقنة ، فالألفاظ الفصيحة تتجاور مع العامية القح ، بل مع تعابير قد لا تسمعها إلا فى أعمق الحارات وأعالى الكفور والنجوع ، وحين تدرسها تجد وراءها معنى عميقًا ومدلولا اجتماعيًا أعمق ، وكانت خليطًا من النثر الحر المتدفق بلهجة مطابقة للحياة اليومية ، والنثر المسجوع برغم عاميته ، والزجل ، وإذا كانت العادة قد جرت بين خطباء العصور السابقة أن يستشهدوا فى خطبهم بلوامع الأشعار لأعلام الشعراء فإن فكرى أباظة يستشهد بأزجال من تأليفه سبق أن ألفها ، أو ربما ارتجلها ، وهى فى ذلك حافلة بالصور الكاريكاتورية الصارخة التى تفجر فى النفوس ضحكات وأخيلة موحية ، إنه باسترساله الحر فى الحديث ، يبدأ بالخروج على التقاليد الكلاسيكية المرعية فى أساليب التعبير البلاغية ، ليشجعك على التحرر ، من تتابعها التقليدى المحصور فى تعابير وصيغ ثابتة ، كأنما ليشجع فيك ملكة الإبداع التعبيرى الخاص منعتقاً من إسار التعابير المألوفة الراكدة التى باتت تخلو من المدلول ، ثم هو إلى ذلك

يستهدف جوهر أحاسيسك اليومية المباشرة باللهجة التى تفكر بها ، وتتخاطب بها ، وتحلم بها . أما لغته فى الصحافة فقد تميزت بلون من الأدب الصحفى الساخر ، فقارئ الصحيفة الذى بالكاد يفك الخط ولا يحمل فى جيبه قاموساً ، سيجد لدى فكرى أباظة تعبيرا بأسهل العبارة إذ تنتسب اللفظة فى أسلوبه إلى جنس الأدب قدر انتسابها إلى أكبر قاعدة ممكنة من العامة أو جمهور غير المثقفين ، لفظة لا تتقعر ولا تسف ، ولا تتنازل عن مقاييسها الجمالية ، استفاد فيه من إلمامه الوافر بإمكانية الأداء فى اللغة العربية الفصحى ، وفنون التهكم والتورية و « المقلته » من أهل الأرستقراطية والطبقة المتوسطة ، و و« النادرة » و «والسلخ » ، وربما « القافية » من فنون العامة ورجل الشارع المصرى ، له قدرة بارعة على صياغة المعنى الشعبى الميسور صياغة أدبية فيها كل بلاغة الفصحى برغم أنه من قاموس الحياة اليومية .

فنان شعبى بالدرجة الأولى ، فى الطور الأول من حياته الصحفية فى سنوات ثورة سنة ١٩١٩ وما تلاها كان مولعًا – فى الحق – بأخذ « الأفيه » بلغة أهل المسرح ، هذه السمة التى استغنى عنها بعد نضجه كمتحدث ذى شخصية وكاتب ذى أسلوب ، ففى سبيل أن يضحكك ويكسب ودك وتعاطفك ، لم يكن يتورع عن الزراية بالمنطق ولوى عنق الحقائق لا فى سبيل غرض أو منفعة شخصية ، بل – فقط – استجابة لولع بعوج الصورة للإبهار بجانبها الكاريكاتورى الساخر ، كأنه يعمد إلى قلب الأمور على

أوجه عكسية بغية الظرف ليس أكثر . كتب فى جريدة اللواء فى ٥ سبتمبر سنة ١٩٢١ يرحب بالحزب الاشتراكى الجديد ، الذى كان قد أعلن عن تكوينه ليقول ساخرًا ومن مبادئه : .. « لأن حزبنا الجديد - أدام الله بقاءه - لا يكتفى بأن يطلب لوطنه استقلاله وإنما أخذ على عاتقه أن يحصل على الاستقلال التام لجميع الأمم المستعبدة - فهو والحالة سمسار استقلال لأيرلندا والهند والسند وجنوب أفريقيا ومراكش وتونس إلخ إلخ !! . بهذا الشكل يهجمون على الناس بمبادئهم المرنة لنقابلهم بالتهليل والتكبير ! هذه هى وظيفة الحزب السياسية . أما وظيفته الاقتصادية فتتلخص فى أنه سيكون من الآن فصاعدًا « موقعاتى » بين أصحاب الأموال والعمال ، إلى أن تسنح الفرصة فيقوم بتوزيع الأملاك على الجميع . فتصبح مالية الأمراء كمالية الفقراء سواء بسواء !! إلخ » . فإذا تأملنا فى هذا التعليق نجد أن هدفه فنى محض ، فهو يرد على برنامج الحزب لا من خلال تحليل بنوده ونقدها بالحجة والمنطق ، بل من خلال الهزء بها والزراية ، ووضعها فى صورة كاريكاتورية صارخة تزرى حتى بالمنطق نفسه ! ..

لكن الواحد ينبغى أن يشهد بوطنية فكرى أباظة وبأنه أيًّا كان الرأى فيه من الزوايا الفنية والفكرية والسياسية المختلفة ، فإنه معلم بارز من معالم مصر الحديثة يمتد من ثورة سنة ١٩١٩ إلى ربيع ثورة يوليو عنصرًا بالغ الحيوية والحضور .

راسبوتين والقديس

من تحت جبهة عريضة كأنها واجهة بيت كقصر الشوق مثلا ، أو قصر بشتاك . تنفذ إلى بعيد عينان كأن نظراتهما تريد أن تعانق القمة أيًّا ما كانت وأنى تكون . فهذه النظرة وهاتان العينان وهذه الجبهة العريضة المرتفعة ، كل ذلك يقول إن صاحبها ليس يقنع بالقليل من الصعود ، لا ولا من الوجود . جسد عملاق يمتلئ برغبة فتية فى الحياة المثمرة الخلاقة . وجه ضخم كوجه تمثال شيخ البلد الفرعونى . بارز الملامح غليظها ، تقف على أشعتها إيماءات وإيحاءات هى مزاج من النبالة والشيطنة . على الحدود الفاصلة بين راسبوتين والقديس ، تقف وراء هذه الملامح قدرة فنان هائل ذى إمكانة فاجرة لا حدود لها .

للنجومية على وجهه وهيكله تاريخ عريق وأصيل ، كأنه ولد نجماً ، كأنه لو لم يكن ممثلا رائداً تعرفه الأراضى العربية والمشرقية من أقصاها إلى أقصاها ، لكان ثمة فى وجهه ذلك الشىء السحرى الذى يجذبك نحوه ويلقى فى روعك أنك أمام شخص مهم ، قد

لا تعرف على التحقيق نوع الأهمية أو مقدارها ، ولكنك لابد أن تبادر بتمييزه فى المعاملة ، لابد أن تشعر بحضوره يطغى عليك تمامًا ويحولك إلى مجرد متلق ، وأنت بعد لا تعرف من هو . إن حضوره فى الحق قوى وعميق ، حتى أنك لو عرضت صورة له على طفل لم يدخل السينما فى حياته ، ولم يشاهد أى مسرحية أو تليفزيونية وقلت له صورة من هذه ، لنطق على الفور قائلا إنه يوسف وهبى ! . لقد توارثنا صورته على حوائط الدور ، وعلى صفحات أجيال عديدة من المجلات الفنية . وأذكر أننى رأيت صورته أول مرة فى بيت ناظر الزراعة الخاصة بالضيعة المجاورة لقريتنا ، فلما سألت أبناءه عنها قالوا لى إنه يوسف وهبى ، فظننت أنه أحد السياسيين الكبار ، حيث لم يكن يزين الحوائط فى دورنا فى ذلك الوقت سوى صور من قبيل سعد زغلول والنحاس باشا وما إلى ذلك وكان ذلك الناظر ينتمى إلى الطبقة المتوسطة التى تعرف كل شىء . فعرفت أن يوسف وهبى أحد الشخصيات البارزة فى المجتمع ، وأنه لا يقل أهمية عن الشخصيات التى يدرسونها لنا فى كتب المطالعة والتاريخ فى المدرسة الأولية . من يومها إلى الآن بقى يوسف وهبى فى نظرى أكبر من مجرد ممثل يلعب الأدوار فى الأفلام والمسرحيات ظل فى نظرى صرحًا كبيرًا هائلًا لعل التمثيل أحد أبنياته .

عرفه التاريخ الحديث ممثلا فنانًا ، وكتبت عنه الأجيال المتلاحقة واستمتعت به ، كما استمتعت بعبد الوهاب ، وأم كلثوم ، وأحمد

رامى ، ورياض السنباطى ، وطه حسين . عرفوه كممثل عملاق ، وعرفته كأحد الظرفاء الذين عرفهم عصرنا . وربما كان غريبًا وطريفًا معًا أن يكون ممثل الدراما والتراجيديا والميلودراما ، هو فى حقيقة أمره ليس فقط ظريفًا من الظرفاء بل إنه أظرف بكثير جدًّا ممن يحترفون الظرف ويتاجرون به فى حقل الكوميديا .

معظم الأخبار المنشورة عن يوسف وهبى فى مجلات ذلك الوقت كانت تشى بظرفه . مازلت أذكر ما أثير حول اختلاقه لشخصية ممثل إيطالى اسمه « كيانتونى » قال إنه تتلمذ على يديه ، وكان ثمة اعتقاد راسخ فى الأوساط الفنية بأن شخصية « كيانتونى » إنما هى من خلق يوسف وهبى ، أراد أن يضفى بها على نفسه شيئاً من الأهمية فى بداية حياته الفنية ، أيام كانت عقدة الخواجة ليست عقدة بقدر ما هى تمثيل للتبعية الثقافية المحضة ، فالمسرح نفسه الذى انتمى إليه يوسف وهبى والذى هو من وسائل الثقافة المعاصرة ، نقلناه عن الغرب وبالتحديد نتيجة لاحتكاكنا بالثقافة الفرنسية من خلال الاحتلال الفرنسى ، ورائد المسرح الأول « جورج أبيض » قد تعلم هذا الفن فى الغرب على نفقة الخديوى ، وجاء ليعرض علينا ما قد شاهده بالفعل هناك . ولعل يوسف وهبى أراد أن يدعم وجوده الفنى بشهادة غريبة دامغة تحمل حتى اسم الأستاذ الذى تعلم على يديه هذا الفن الوليد العظيم وأطلق عليه كيانتونى العظيم ، فهو يعترف بعظمة الأستاذ لكى تنسحب عليه

العظمة أيضًا بالتبعية .

على أن يوسف وهبى قد حسم هذه المسألة فى مذكراته التى نشرت مؤخرًا فعرفنا أن « الكومنداتورى كيانتونى » ممثل كبير وصاحب فرقة ، وأن زوجته كانت ممثلة ، بل « وبيريمادونا » فرقته أى بطلتها الأولى . ولربما كان « الكومنداتورى كيانتونى » حقيقة ، ولربما كان بالفعل نجمًا كبيرًا فى المسرح الإيطالى ، بل ولربما تتلمذ عليه يوسف وهبى حقا بشكل أو بآخر ، ليس هذا هو المهم فى نظرنا خاصة وأننا غير ملمين بتاريخ التمثيل الإيطالى ، ولكن المهم والطريف أن يهتم يوسف وهبى كل هذا الاهتمام بشخصية « كيانتونى » كأنه أكاديمية رسمية معترف بها دوليًّا ، وكأن مجرد الانتساب إليه شفاهة فيه شفاعة وجواز مرور ! .. ثم إن الشعور بأهمية هذا الأمر عنده يصل إلى أقصى مداه فى مذكراته حين نعجم عودها فنلمس إشعاع الخيال الخصب يضىء صفحاتها وأحداثها ، ولا ينسى هذا الخيال المحلق أن يتوقف عند « كيانتونى » ، فيتحدث عنه بإفاضة حديثًا عامًّا قد يصدق على عشرات من نجوم الفن العالمى .

المؤكد أن يوسف وهبى شخصية قامت بتأليف نفسها وفق ما تهوى ، نقصد وبكل وضوح أنه تميز عن بقية الخلق فى أنه استطاع فى لحظة الحلم البكر أن يرى ويشعر بالشخصية التى ينبغى أن يكونها ، فقرر ، لا أن يسعى لتحقيقها أو يجاهد بالعرق والكفاح

لإنجاز بعضها كما نفعل عادة ، بل قرر أن يؤلفها كأنه يملك كل العناصر التى ستتكون منها هذه الشخصية ، ويملك القدرة على السيطرة عليها ووضعها فى الإطار المناسب فى الوقت الملائم ، لتصير شيئًا جديداً معروفًا سلفًا فى لحظة معينة قادمة . فهو فى الأصل ابن سعادة الباشا عبد الله وهبى ، ابن النوادى الراقية واليخوت والأصياف الأوروبية ، والسهرات والترف المقيم . وكانت ثقافة الطبقة المتوسطة قد اصبحت درعا واقيا يحميها من احتقار الطبقة الأرستقراطية والملاك والإقطاعيين الكبار ، وكأن معظم نجوم الحياة فى المجتمع والسياسة والوطنية والفنون والآداب من أبنائها ، وبهذه الثقافة المتطورة انهارت الحواجز الطبقية بين شباب الأسر - إلا الأسرة الخديوية - ولم يعد شباب الأرستقراطية الباشوية يحسون بغضاضة من فعل أشياء من قبيل ما يفعله أبناء الطبقة المتوسطة وما دونها ، كأن يشتغل الإنسان مسخة لإضحاك الناس أو مشخصاتيًّا أو مغنياً أو ما إلى ذلك . ومن المؤكد - وفقًا لمذكراته - أن يوسف وهبى أحس بنجوميته منذ وقت مبكر جدًّا قبل أن يكتشف الطريق إلى الفن ، فدون أبناء باشوات الوسط الذى نشأ فيه كان محط الأنظار ، ومثار الشغب ، ووجع الدماغ ووجع القلب بالنسبة لأبيه ، تعرفون بالطبع ذلك النموذج الظريف برغم تكراره يحتفظ بأصالته وندرته : الولد المشاغب الممتلئ حيوية ونشاطاً وذكاءً يريد أن يحقق وجوداً مبهراً وعميقا فى زمن قليل ،

كأنه يريد أن يحيا حياته كلها في لحظة واحدة ، يرتع في بحبوحة من العيش ، ولا تأكل الهموم شيئاً من صحته ولا المشاغل بعضاً من ذهنه ، فكيف يحقق ذلك ، كيف ينفس عن هذه الطاقة وهو ليس بالرياضى وليس بالمجرم ، إنما هو فنان بالسليقة لم تمتد مواهبه إلى المنافذ الطبيعية بعد ، فهى تنفس عن نفسها فى فصول خبيثة مضحكة يجريها ويدبرها للآخرين فإذا هى برغم قسوتها الشديدة تميت كذلك من الضحك ، فى أفعال شاذة فى ردود طلقة جريئة وربما صفيقة ، فى حركات غير طبيعية فى خواطر جنونية قدر ما فيها من ثقة طائشة ، لا يتورع أن يضاجع أم صديقه ، ولا يتورع كذلك عن الاعتراف بها فى مذكراته المنشورة ، ولكن فى نبل حقيقى يكشف صدقه عن حقيقة الداء فى بنية المجتمع النفسية والطبقية ؟ يريد له أبوه الباشا أن يسلك مسار أبناء الارستقراطية المتعلمين ، الذين يحوزون العلم لابالانتفاع به وممارسته بل - ربما - كمجرد وسام يعلقونه على صدورهم ، لكن الابن الشقى المشاغب يتمرد على المدرسة الابتدائية أول ما يتمرد وهذا فى حد ذاته فى نظر الطبقة من قبيل العار - أن يقل نفع الولد فى المدرسة التى يدخلونها بمصاريف باهظة ويتلقون الدرس فيها على أيدى الأجانب المتحضرين .. ترى هل كان ذلك تمردًا على التعليم فى حد ذاته ، أم على الوسط المدرسى ، أم على الطبقة برمتها ؟ . المرجح عندى بعد استقراء مذكراته أنه تمرد على كل ذلك : العلم والوسط والطبقة ،

ذلك أن طفولته الواردة فى المذكرات تشى بغرور هائل وغاية فى الظرف ، حيث كان يضع نفسه فى « مكانة » أعلى من الجميع ، وفى السهرات وحفلات السمر يقوم بتقليد علية القوم بشكل كاريكاتيرى ساخر ، يستخدم فيه عضلات وجهه المرنة البليغة وصوته العريض الدافئ . ويقول أستاذنا الكبير فتحى غانم فى واحد من أجمل التحليلات التى كتبت عن شخصية يوسف وهبى أن يوسف « كان يشعر بأنه شخصية بارزة فى هذه المجتمعات ، فقوامه المعتدل ، وحديثه اللطيف ، وإجادته النطق بالقليل من كل لغة أجنبية ، وأناقة ملبسه ، كل هذه الأشياء رصيد ضخم يكسبه الشجاعة والجرأة ، وكان يوسف جريئًا ولا شك عندما وقف بين أصحابه يغنى منولوج هتشكوك ، وتسرب النبأ إلى والده ، فهاج وثار وأخرج يوسف من مدرسة مشتهر الزراعية ، التى ألحقه بها بعد أن فشل فى المدارس الثانوية ، وبعث به إلى أوروبا ، ليبعده عن أوساط الممثلين وهواية المسرح التى ستجلب العار له وستسىء إلى مركزه الاجتماعى الموقر » .

الرأى عندى أن يوسف وهبى لم يكتشف المسرح دفعة واحدة ،بل أقول بضمير مستريح أنه حين اكتشف المسرح كفن جديد وليد فى بلادنا ومبهر لم يكتشفه من الزاوية الفنية المحضة ، بل اكتشفه أو أحبه ، لأنه - المسرح - هو المجال الحقيقى الوحيد الذى اكتشف يوسف وهبى أنه يتيح له فرصة أن يصنع من نفسه

« نجما » كبيرًا فى المجتمع العربى ، أن ينفس فى رواياته عن الطاقة الفنية المختزنة بأعماقه ، أن يعيش أحداثا وشخصيات طالما طافت بخياله ومواقف طالما تقمصها وجدانه ، ليس من قبيل « المعننة الفنية » - إن صح التعبير ، بل من قبيل ممارسة العديد من الحيوات التى يهواها ويحب - بتوق عجيب - أن يراه فيها المجتمع ، أن يصبح ذلك الأب المكلوم فى أولاده ، ذلك الزوج المطعون فى شرفه ، ذلك الرجل الأبهة من رجال الأعمال اللاهين من غفلة ، ذلك المحامى الكبير الطبيب النطاس الأستاذ العالمى .. باختصار ذلك النموذج الذى يحمل صفة العمومية ويحتوى على إمكانية أن يكون محط الأنظار ومثار الاهتمام ومحور الحديث ، ومرفأ الدموع ومنبر الموعظة . وهكذا قرر يوسف وهبى ، أن يكون رجل مسرح وليس مجرد فنان مسرح ، إنه يتصرف بإحساس الأرستقراطية المستعلية عن قدره ، لقد أحب الولد السيارة فلنشترى له سيارة ، وأحب الولد الخيل فلنشترى له جوادًا ، وأحب الولد المسرح - ياعيب الشوم - فليشترى هو لنفسه مسرحًا يمتلكه ويستأجر الممثلين والفنيين برتبات مجزية تليق بابن (الذوات) ولكنها برغم ذلك تحمل شقاوة لاحد لها ، وشيطنة فى إلباس طاقية هذا للآخر عند الأزمات المادية ، وقد يشتريك بلقب أو عبارة أو إطار محترم يضعك فيه ، ويظل بكياسة ولباقة يحتفظ لك - عدم المؤاخذة - بهذا الاحترام برغم أن الأبعد ربما لايكون

جديرًا بذلك ، دون أن تفلت منه حركة أو عبارة تفضح رأيه الحقيقى ، منتهى الأدب ومنتهى الكياسة وفى الأعماق مارد جبار ناعم الملمس ، ومضىء الأعماق مع ذلك . يشيعون أنه كثيرًا ماتلاعب بالغير ووضع اسمه علي مسرحيات كتبها آخرون ، ويروى المرحوم فتوح نشاطى فى مذكراته كثيرًا من هذه الأخبار مدعمة بالوثائق والأسانيد ، باعتباره مترجمًا لكثير جدًا من المسرحيات ، على أن القارئ والناقد ربما لايقف عند هذه الأخبار أو المعلومات موقف الدهشة ، كأنه يتقبل ذلك كشىء طبيعى بالنسبة لشخصية يوسف وهبى ، أو كأنه لايجد غضاضة فى ذلك مع رجل كذلك ، وربما كانت حقيقة الأمر أننا نتقبل من شخصية يوسف وهبى كثيرًا من هذه الأفعال . ذلك أنها تشى عن جوانب متعددة فى شخصيته مهما كانت نابية بالنسبة لغيره ، فهى لاتنبو عن بناء شخصيته كنموذج نادر من الظرفاء العظماء بحق ، بمعنى أننى قد أصدق أنه وضع اسمه على مسرحية من ترجمة شخص آخر بعد أن دفع له ثمن الترجمة ،ولكن ظرف يوسف وهبى هنا ، أنه تعامل مع المترجم تعاملا حرفيًا ، أنت ترجمت وهاك أجرك ومع السلامة ، ثم أنه لن يقدم ترجمتك بحذافيرها ، إنه سيستخدمها – فقط – كمعبر إلى مواقف يوسفية وهبية . وسوف يعيد صياغة مواقفها وحوارها بشكل يتلاءم مع مواهبه الخاصة . مع قوامه الفارع ، مع صوته العريض الدافئ ، مع وجهه الممتلئ المرن ذى العضلات البارزة .

حكى لى المرحوم حسن فايق فى حديث نشرته مجلة الإذاعة قبل موته بشهور قليلة أنه فى مطلع حياته الفنية كان يلقى المنولوجات فى الصالات والأماكن العامة الحافلة وبعض الحفلات ، وقد طلع على الجمهور بمنولوج لا أذكر اسمه ولعله - إن لم تخنى الذاكرة - مونولوج شم الكوكايين ، ولقى المونولوج رواجًا كبيرًا وشهرة ذائعة على ألسنة العامة فى الشوارع والحوارى ، وكان يوسف وهبى يجرب حظه فى حفلات السمر ، فغنى هذا المونولوج باعتباره شهيرًا ، فنجح ، فغناه فى حفلات أوسع ، فأوسع ، ثم سجله باسمه ، فذهب إليه حسن فايق ليمنعه من غناء المونولوج ، فإذا بيوسف وهبى يزعم أنه صاحبه الأصلى بدليل أنه قد أصبح علامة على شهرة يوسف وهبى ، ووصل الأمر إلى القضاء ، فقال القاضى بعظمة لسانه إنه طول عمره يسمع هذا المونولوج مقترنا بحسن فايق ، وحكم لصالحه ، ولكن العجيب أن يوسف وهبى استأنف الحكم وعارض ، بل إنه أعفى نفسه من المحاكم ووجع دماغها وترك الأمر الواقع يغذى نفسه بنفسه ، وبهذا عجز حكم المحكمة عن تغيير الواقع .

وحين قرر يوسف وهبى أن يكون رجل مجتمع عن طريق فن المسرح حركته أصالته لدراسة فن المسرح على الحقيقة ، فشذ عن الخط الذى رسمه أبوه لمسيرة حياته ، والتحق بالأوساط الفنية فى إيطاليا وغيرها ، ليلم بأسرار هذا العالم الفاتن . وكان يفتنه فى

رجل المسرح الفنان حياته التى يسمونها بوهيمية . « الجدير بالملاحظة أن هذا اللفظ ظل حتى وقت قريب جدًا يفتن بعض المثقفين ، خاصة حين يطلق عليهم ، بل إن بعضهم كان يطلقه على نفسه حتى لو لم يكن ملما بجوهر الحياة البوهيمية على الحقيقة » .
لست أدرى بالضبط من المسئول عن شيوع هذه الفرية عن الجانب الآخر من حياة بعض الفنانين والعظماء منهم على الخصوص ، ربما كانت بعض التراجم والسير التى بالغ فيها الرواة ، وربما كان خيال المتلقى هو الذى يملأ هذا الجانب الآخر من حياة الفنان بما يتمنى هو نفسه أن يفعله بكل حرية وانعتاق من أسر التقاليد والكبت ، على اعتبار أن الفنان بما أنه يظهر أمامنا بكل هذه التجارب الإنسانية ، إذن فهو قد عاشها على الأرجح ولو بذريعة الاستفادة بها فنيًّا .
الثابت أن يوسف وهبى فى صباه وشبابه كان خياله حافلا بمثل هذه التصورات عن حياة الفنان ، وأن الفنان ربما لايكون فنانًا حقًا إلا إذا عاش هذه الحياة المدعوة بالبوهيمية ، على الأقل ليحق له - عن جدارة - استخدام هذا اللفظ عن حياته . وهكذا قرر يوسف وهبى أن يؤلف هذه الحياة ، لا أن يألفها ، فنراه فى شبابه ومرحلة البعثة الفنية يخوض غمار الحياة الجنسية دون تهيب ولا وجل ، ونراه فى مذكراته مفتونًا برواية عشرات من مثل هذه المغامرات مع عشرات من الفتيات والأرامل والزوجات والشريدات والمحتالات ، وكيف كان يباريهن فى تدبير التعامل وحبك المواقف ، حتى لاتستطيع

إحداهن - مهما علا ذكاؤها - أن تستهبله باعتباره أميرا شرقيا بطربوش أحمر وجسد فتى وقلب مندلق . وهو كثيرا مايستخلص الحكمة والموعظة من أمثال هذه الروايات بشكل قدير ومفحم ، ولكن بعد أن يكون قد أشبع افتتانه بروايتها . كأنه يعيشها من جديد ، أو كأنه يعيشها الآن على الحقيقة ، أتذكره فى مشهد من فيلم غزل البنات حين لجأت ليلى مراد صدفة إلى قصره ، وكيف ظهر فى الفيلم لابشخصية دور آخر تذوب فيه شخصيته الشخصية وتغني ، بل يظهر بشخصيته هو كيوسف وهبى الفنان اللامع الكبير ، وأنه لشيء مثير أن ترقب الرجل وهو يمثل نفسه فى أحد الأفلام ، أن يتقمص يوسف وهبى شخصية يوسف وهبى ! أن يكون الحقيقة والفن معًا فى لحظة واحدة فى لقطة واحدة ! أتراه يلجأ إلى التمثيل أم يكتفى بإرسال نفسه على السجية ؟ حقيقة الأمر أن يوسف فى هذا الفيلم كان يمثل شخصية يوسف وهبى ، كان يضع لنفسه الإطار الذى عرفه عن نفسه وعرفه المجتمع عنه ، فبروزه بحرفنة المثال يضع تمثالا لنفسه بعد أن يخرج من نفسه ليرى نفسه من خارجها محاولا تجسيد انفعالاته الأصلية فى حركات مجسدة ملموسة !.. وقد دل هذا على افتتان يوسف وهبى بيوسف وهبى . أليس هو ذلك الذى قام بتمصير المسرح حقا ؟ .. أليس مسرح رمسيس هو أول فرقة ذات نهج علمي مدروس وتخطيط يشبه تخطيط المصانع التى ستنتج مسرحيات على الدوام ؟ . أن الكفاءة وحدها

والذكاء وحده والقدرة المادية أيًّا من ذلك لم يكن قادرًا على تحقيق ما حققه يوسف وهبى ، لو لم يكن على هذا القدر العظيم من الظرف وخفة الظل ، انهما أقوى أسباب حضوره والفن بعدهما وإن كان على شيء عظيم الخطر منه .

جبل بين الروابى الخضر

جبل إذ تبصره عيناك يخيل إليك أنه قصير القامة ، وأنك فى صعود إليه بعد مشوار قصير ، خاصة أن الطريق إليه ممهد ومسل إلى أقصى الحدود ، وحافل بالأزاهير والروابى الخضر ، والأريج ، وقمة الجبل تمتص ضوء الشمس ، لتعكس كل ألوان الطبيعة المصرية الحنون العاقلة الجميلة . يدب الوهن فى ساقيك ويعتريك التعب الشديد واللهاث ، بعد مشاوير مجهدة ، وهيهات أن تبلغ قمة هذا الجبل الذى خيل إليك أنه قصير القامة ، لعل خدعته العظمى أنك تراه من بعيد وأنك تظل تراه من بعيد مهما اقتربت منه ، كأنه يغريك بنفسه لتكتشف استحالة بلوغه ، ويزداد اقترابًا منك ليكشف لك عمق المسافة بينكما . قاعدته عريضة شاسعة لاتعرف أنت متى بدأت السير فيها ، بله أن تعرف متى ستنتهى - فيها من كل مصرى بصمة إنسانية ، ومن كل إنسان بصمة مصرية دامغة - كأنه جبل تكون من الخصائص البيولوجية والنفسية وصار علمًا على هذه الأرض طبيعة وناسًا وتاريخًا وحياة .

خير طريقة هى ألا تحاول التطاول على هامته الشاهقة ، لاتجهد نفسك فإنه يقبل بنفسه - وبنفسك - عليك . سيحتويك ويمضى بك إلى حيث يريك من أسرار نفسك ماخفى منها وما بطن ، ويريك من أمرها مالم تكن رأيت . أبدا لن يتطفل على نفسك ، ولن يهرش لك فى بؤر العقد النفسية ، بل هو لن يشعرك أنه يحدثك عن نفسك إنما هو - بكل تواضع عظيم - يحدثك عن نفسه هو ، ذلك أن هذا الجبل العظيم قد آل على نفسه أن ينتحل نقائص البشر وعقدهم النفسية ومخازيهم ، ليكشفها لك بكل وضوح ، كأن الأمر يعنيه هو ، أما أنت فاسم الله على مقامك الشر بره وبعيد ، إنه يتحدث عن نفسه وعن تجاربه الشخصية وعن الآخرين الذين لن تكون بالقطع واحدًا منهم ، إنه ينزهك عن كل نقص يتحدث عنه ، ويبرؤك من كل معيب لفت نظره فى الآخرين ، ويمسح عن نفسك غبار الطريق الذى ساره معك ، وهو فى كل ذلك إنما يعريك ويضعك وجهًا لوجه أمام عيوبك ونقائصك وما وراءها من أسرار لايعرفها إلا سواك ، يقول الجبل الحنون فى إحدى عباراته العظيمة : قدر الكاتب أن يتعرى ليكتسى الآخرون . ونقول نحن إن عريه هو بنوع خاص - فضلا عن الكاتب فيه - إنما هو الكسوة الشريفة ، أو كسوة الشرف ، إذ هو عرى لا يلحظه المتلقى إلا على نفسه فحسب .

يحيى حقى ، اسم يرن فى الأذن مختلفًا عن رنين كافة الأسماء ، فرنينه لايوحى بأنه اسم لشخص أو لعلم من الأعلام ، إنما يبدو

كأنه اسم معلم من المعالم البارزة بين عجائب الدنيا السبع ، ينطقه اللسان فى حب واختلاج ، كما ينطق اسم المشهد الحسينى وباب الحديد والهرم وفنار الإسكندرية . حين يرن فى أذنى أو تلتقطه عينى عبر السطور ، يتجسد فى ناظرى شىء عظيم فى برواز ينفتح فى الأفق المضىء عن ابتسامة حيية محبوسة بين شفتين غليظتين ، تنضغطان بملء البسمة ، فيتقلص الخدان كتفاحتين تحت عدسة منظار تطل من ورائه نظرة ذكية ثاقبة تقول لك لا ترتبك بما تحمله فى داخلك من أسرار فإنى أعرفها وأعذرك ، ويد مضمومة تحت الذقن كأنها تقول لك : ياعيب الشوم ، والعصا العوجاية تتسلق كتفه كأنها طفلته العزيزة الغالية . لهذه الابنة العزيزة حزمة من الأشقاء يحتفظ بها فى المنزل ويصطحب كل واحدة مرة يفسحها ويمشيها فى شوارع القاهرة معشوقته الكبيرة . مشاء هو ، ومغرم بعربات الكشرى المتناثرة فى الطريق ، مغرم هو فى الواقع بأشياء كثيرة ، إن بدت لك غريبة لأول وهلة فإنها سرعان ماتكشف عن حكمة بالغة ، قد يعد حروف الجر الواردة فى إحدى المقالات ، أو حروف كان ومشتقاتها الواردة فى إحدى القصص ، وإذ يفاجئك بعددها إنما يكون قد أبلغك استنكارًا من نوع ما ، مطويًّا على وصية من نوع ما . هو يرى فى المشى متعة لاحدود لها ومعرفة لايضبطها حصر ، والأكثر إمتاعًا ومعرفة ، هو أن تنال شرف المشى معه ولو لمشوار قصير . جلافة العصا فى يديه تستمد من يديه أرستقراطية وعراقة ، فتبدو

وهى الفرع من شجرة شيئًا كبيرًا ربما أكبر من كائن حى . يمدها برفق كأنما ليحدد بها حجم الخطوة التى عليه أن يخطوها ، وإذ يخطوها يبدو كأنه من فرط حنوه على الأرض يستعين بالعصى فى تخفيف ثقل خطواته عليها ، ونظراته المشغولة فى تأمل الخلق والحياة تتفقد على مهل وهدوء ، كأنها تقوم بفك ماكينة الحركة فى الشارع وإعادة تركيبها وضبط صواميلها ، وهى - نظراته - لا تنى مع ذلك تنقل البصر بينك وبين الحركة ، كاشفة لك عن مواضع الخلل ومواطن الزلل ، أما الألفاظ التى يتحدث بها فتبدو برغم ألفتها الشديدة كأنها شىء خاص به وحده ، كأنه نحتها بأزميله الخاص ، ومن فرط ثرائها يبدو كأنه يستخرجها من جراب قديم فى موضع خفىَ تحت إبطه لاينفد مخزونه من الألفاظ والتعابير الشعبية الموغلة فى القدم .

اللغة عند يحيى حقى مزرعة مترامية الأطراف والألفاظ فيها أرواح من مخلوقات شتى ترتع وتنمو وتزدهر . طاف برحاب القواميس العربية وأصحاب الأساليب الكبيرة وتراث المأثور ، المأثور الشعبى وتجاريب العامة ، و« تسوق » الألفاظ وليدة ليطلقها فى مزرعته الخاصة يقوم بتربيتها على الغالى ، حتى إذا جاء يصنع منها تشكيلاته التعبيرية صارت الألفاظ تتلعبط حية وتنتفض على السطور . حتى أنك تكاد تفزع إذ ينتفض لفظ فى وجهك أو ينساب فى شعورك ، أو يزأر فى صدرك . ألفاظ محملة بهموم الناس

ومشاعرهم على الحقيقة ، إن أردت دليلا يثبت أن اللغة العربية الفصحى ، هى أعظم لغات الأرض قاطبة ، وأنها صالحة لكل عصر وأوان وحال ، فإن أدب يحيى حقى فيه الكفاية . تظن وأنت تقرؤه أن امرأ القيس قد عاش فى حى الجمالية ، وأن المعرى بقاموسه العميق الغريب ليس غريبًا على أسواق القاهرة ، وأن المتنبى يمكن أن يتكلم هكذا فى حى السيدة زينب ، إن قاموسهم الذى استولده يحيى حقى فى مزرعته الخاصة قد خلف ألفاظا حية عصرية ومعاصرة .

أقرب أساتذتنا الأجلاء إلى نفوسنا وأكثرهم أبوة . كانت قصته « قنديل أم هاشم » ثم من بعدها قصصه « دماء وطين » و « أم العواجز » و « عنتر وجولييت » وغيرها وغيرها متميزة عن كافة القصص القصيرة التى اعتدناها . وعهدنا بالقصص من قبله ، أنها شطحات نظرية ذهنية على هيئة قصص ، لعلها أقرب إلى الكلمات المتقاطعة وضعت لتقليد قصص الغرب . أما قصص يحيى حقى فكانت مغموسة فى الحياة إلى قاعها البعيد ، فأبطالها ناس مثلنا نتعرف عليهم بلحمهم ودمهم ليس فقط من تركيبتهم الفنية الرائعة ، بل من صدق الحياة التى يحيونها مثلنا برغم فصاحة قاموسهم لانشعر نحوهم بأى اغتراب إنما نشعر بأننا يجب أن نتكلم هكذا ،.أو نشعر أننا نتكلم هكذا بالفعل مع اختلاف بسيط فى لهجة النطق . وإذا كان يوسف إدريس من بعده قد جسده أنموذجًا عالميًّا

فى الحكى المصرى الصميم ينتمى رأسًا إلى مؤلف ألف ليلة وليلة ، فإن يحيى حقى صاحب السرادق الأكبر الذى تجسدت فيه قعدة شرقية حافلة تضم جمعًا غفيرا من الناس المحترمين يتبادلون الحديث القصصى فى دبلوماسية وبلاغة وحسن بيان ، يأنفون من قول العيبة وإن نوهوا بها فى حديثهم ، إن قصص يحيى حقى ، يحكيها من خلال شخصيات أبطالها أب حريص على تجسد القيم الأخلاقية والدينية والعلمية والاجتماعية . تمثلت فى سرادق يحيى حقى ماسمى بالمدرسة الحديثة فى القصة العربية القصيرة ، التى تخرج فيها بتفوق عظيم ، جيل يوسف إدريس وما بعده . ولقد تعلمنا من قصصه وحدها مايمكن أن نتعلمه من حياة كاملة ، فبها يزداد رصيد القارئ من التجارب الإنسانية واللغوية والمعارف العامة ، وأنت حين تقرأ ليحيى حقى فكأنك تتغذى بجميع الفيتامينات الثقافية .

هو رجل أسلوب تمثلت فيه ثقافة عصر كبير ، تمثلت فيه ثقافة القرن العشرين على المستوى العالمى ، وكل عصور التنوير على المستوى العربى ، فأنت تحس فى كتاباته بمعنى الوطن ، وبالحب الحقيقى لربوع هذا الوطن وبأن الوطن مجموعة من القيم والمبادئ والعادات والتقاليد والاعراف تقوم بينها علاقات وثيقة ، من متانتها يتكون إنسان يختلف عن غيره من أناس البيئات الجغرافية الأخرى . تؤمن وأنت تقرؤه أن القومية الحقيقية هى جماع هذه

المبادئ الأخلاقية التى تواضع عليها هؤلاء القوم فى مواجهة هذه البيئة بظروفها الكونية والتاريخية والاجتماعية الخاصة . تصغى إليه وهو يتحدث عن ثورة « ١٩ » ورجالها وظروفها كأنه يتحدث عن شيء عزيز مقدس ، حتى أخطائها يحبها لما فيها من عفوية وقلة استنارة لاتنفى ثوريتها ونبالتها . لايفارق الحب الكبير لهجته الودود وهو يتحدث عن الناس ، عامة الناس ، فى قلبه حنو عظيم تجاه المغلوبين على أمرهم ، وقسوة شديدة تجاه الذين يساهمون عن غباء فى صنع مآسيهم . أعد قراءة كتابة « ناس فى الظل » يتسع قلبك لآلام أولئك الذين يقومون بعمل الأبطال من وراء ستار ، والأضواء مسلطة على غيرهم ، العازف الماهر خلف المايسترو النجم ، الكومبارس بكافة أنواعهم وحقولهم . تشم عطر الأحباب فى كتابه المسمى بهذا الاسم وهو رفقة ممتعة بينه وبين فنانين وشعراء من قبيل نجيب محفوظ وصلاح جاهين . تزداد استنارة بفن النقد وفن القصة على السواء وتعرف وتعى الكثير عن دوريهما إذا قرأت كتابه « خطوات فى النقد » . تدمع مبتسمًا وأنت تجوس خلال صور من الحياة قدمها لك بلا فلحسة أو محاولة للتفنن فجاءت من صميم الفن كتابًا اسمه دمعة فابتسامة ، الطفلة فاتن – « لابأس فنحن فى عصر السينما » – إحدى صوره ، فبسببها طردت أمها من الخدمة فى البيوت وكل من يرحب باستخدامها يستدرك قائلا : بس لو ماكانتش البنت معاكى ؟! ، ثم يحجم عن استخدامها ، والأم برغم

ذلك تغرق فى بحر اليأس المبتهج وتروح تداعب طفلتها فاتن وتهشكها قائلة : لو كنتى تموتى !. تبتسم مفكرًا وهو يعرض عليك أفكاره الساخرة فى كتاب « فكرة فابتسامة » ، إذ يقدم لك مجموعة من السلوكات الغريبة وراءها فكرة تدعو للسخرية . هل قرأت كتابه « تعال معى إلى الكونسير » ، حيث يقدم لك أجرأ نمط من أنماط الرواية المستحدثة ، رواية تنقل إليك – أو تنقلك إلى عالم حفلات الكونسرفتوار بعازفيه وجمهوره وتقاليده وطقوسه ، تحس على الفور معنى جديدًا للإنسان ، الحق بهذه الرواية فى طبعتها الجديدة دراسة عن الكاريكاتير فى موسيقى سيد درويش ، فإذا بك تفهم سيد درويش كما لم تفهمه من دارسى الموسيقى وشراحها ومؤرخيها ، يقدم لك دراسة فى فن الكاريكاتير ومتى وكيف انتشر وازدهر فى مصر كتعبير مزدوج عن الشخصية المصرية الضاحكة ورؤيتها للأوضاع الشاذة والحقائق المقلوبة ، لقد وجد الرسم الكاريكاتيرى استجابة هائلة وسريعة فى الشعب المصرى ، فراح يجسد به آراءه فى الحكام والمستعمر وأوضاع الحياة ، وبتدبير « قدر ممراح » ، يتجمع نجيب الريحانى مع سيد درويش مع بديع خيرى ، ليرسموا بالكلمات والانغام صورًا كاريكاتورية لطوائف المجتمع وفئاته تجسد أبرز مافيها تجسيدًا حيًّا نابضًا ومبهجًا ، أليست هذه رؤية جديدة عميقة لموسيقى سيد درويش ؟ مارأيك فى كتابه « حقيبة فى يد مسافر ؟ » . هى ليست مجرد رحلة كاتب مصرى إلى

بلاد الفرنجة ، لقد انداح الانبهار ، وحل محله العقل المتزن المتأمل الرصين ، وصرنا بإزاء مواجهة ساخنة بين الشرق والغرب من خلال رصد الكاتب الكبير لبعض ملامح الأشياء هنا وهاهنا ، إن المواجهة الحضارية بين الشرق عند توفيق الحكيم فى « عصفور من الشرق » تستأنف أمامنا من جديد بشكل أكثر عمقا وعلمانية ، إن انبهار الفنان واندهاشه عند يحيى حقى ، يوقظ فى أعماقه المفكر الدارس الجوال ، وعلى الرغم من أنه يتوقف عند أشياء يومية عادية ، كمعاملة موظفة شركة الطيران الفرنسية له عند نسيانه تذكرة العودة ، فإن حديثًا عن العادى المألوف يتعمق شيئًا فشيئًا إلى أن نرانا - وبعمق - نناقش - وبأعمق - أسباب التقدم عندهم ، وأسباب الانتكاس عندنا . وليحيى حقى قدرة بارعة على تحويل المألوف العادى إلى شىء غير مألوف وغير عادى ، فالمهم عنده ليس سبب الحديث ، بل الحديث نفسه ، فكل شىء تبعًا لذلك حتى أبسط الأشياء يصلح سببًا للحديث فى أعظم الأشياء . يكتب عن « العزول » ، ويقول إنه راح يبحث عنه فى كل مكان فلا يجده ، ذلك أن أغانينا المصرية قد شحنته وملأته بالحقد على هذا العزول اللعين ، ومع ذلك فها هو ذا يبحث عنه ويتوق إلى رؤيته رؤية العين فلا يفلح ، وهكذا يقوده الحديث عن العزول - وهو مدخل غاية فى الظرف - إلى دراسة أغانينا بعمق وسخرية .

تعز عليه التجربة أن يتركها فى مجاهل النسيان ، وإذ يفرغ لها

ويدونها فكأنه يعيشها معنا من جديد كاشفًا عن أبعادها وأخطائها يحدثك عنها ليس باعتباره كاتبًا وأنت قارئ بل باعتباركما صديقين تتبادلان الحديث ذا الشجون ، وهو يغوص بك فى أحشاء التجربة حتى لتنسى شخصه تمامًا ، ثم تفيق عليه وهو يعتذر بين قوسين أو يتحفظ بين شرطتى اعتراض ، ثم مايلبث أن يستغرقك من جديد . أقرأت كتابه الشائق « خليها على الله »؟ . لقد سجل فيه تجربة كبيرة هى على التحديد تجربته فى صعيد مصر كمعاون للإدارة فى مدينة منفلوط . الفرق بين « خليها على الله » ، و« يوميات نائب فى الأرياف » ، إن توفيق الحكيم قدم رؤية للريف المصرى البحرى من فوق ظهر الحمار الذى يقله كوكيل للنائب العام ، من فوق منصة النيابة ، أما يحيى حقى فأنه قد غاص فى الريف الصعيدى حتى النخاع ، وأدرك أنه يتعامل مع فئتين إحداهما يسمونها ضالة البشر ، والأخرى بالصفوة ، من المحتال الذى أوهم الثكلى المسكينة بأنه ابنها وقد عاد ، إلى الطبيب الذى يترك المريض يموت بحصر بوله لأنه لايملك ثمن الحقنة الشافية ، أدرك عمق هذه التجربة فعاشها كفنان مرهف الحس ، غير أنه يختلف عن توفيق الحكيم فى أنه أكثر جرأة فى هدم الحواجز الطبقية بينه وبين الآخرين ، فى أعماق الحكيم بروجوازى حريص على المظهر والسمعة والمركز ، وفى أعماق يحيى حقى فنان متصعلك جوال ، يحب أن يستسلم للتجربة إلى حد ما ، يحب التأكد من حدة أشواكها

باللمس وإن جرحته .. ولهذا فإننا نكاد نرى بين سطوره لون دم التجربة . ثم مارأيك فى كتابه « سهراية مع الفن الشعبى » ؟ كتيب صغير ، ولكنه يحوى بين دفتيه موضوعًا كبيرا ، هو كيفية نشأة فرقة رضا ومولد فريدة فهمى ، ومحمود رضا ، على يديه أيام كان مديرًا لمصلحة الفنون .

أثر يحيى حقى فى جيلنا تأثيرًا قويًّا ، حيث كان ذلك الأب الحقيقى الذى يجد سعادته الكبرى فى نقل خبراته وعلمه إلى أبنائه ، ويجد السعادة الكبرى فى نبوغ أحد الأبناء ، وقد اتبع معنا طريقة غير مألوفة ، فقد درجت العادة أن يبعث الكتاب الشبان بإنتاجهم إلى المجلات وينتظرون الرأى أو النشر ، أما يحيى حقى فقد عودنا على تقليد عظيم حين كان رئيسا لتحرير مجلة المجلة ، لم يكن يجلس إلى مكتب تحفه المظاهر الخلابة ، بل يجلس فى الاستراحة المخصصة للزوار ، واضعًا عصاه بجواره ، ويستقبل أى زائر ، فقد تدخل أنت ومعك قصة ، أو قصيدة ، أو دراسة تريد نشرها ، فيقول لك على الفور اقرأها علينا ، وتنظر حولك فتجد أن الزوار الجالسين كلهم سوف يشاركون فى إبداء الرأى ، فإن كنت واثقًا من نفسك قرأت ، وحينئذ يتضح لك قبل انصرافك ما إذا كانت قصتك ، أو قصيدتك ، أو دراستك صالحة للنشر ، أم عليك أن تأخذها وتنصرف من غير مطرود ، وابقى خلينا نشوفك دايمًا بصرف النظر عن النشر . وقد اثمرت علاقته بجيلنا وتجربتنا معه كتابًا ليس له نظير

فى اللغة العربية المعاصرة اسمه «أنشودة للبساطة» ، قدم فيه لنا وللأجيال تجربة المعاناة مع الكتابة القصصية ومع اللغة وكيف تكون ، ولو أننا فى باريس لكان هذا الكتاب الخطير من بين مقررات الجامعات والمدارس ، ماأمتع هذا الكتاب وما أمتع اللحظات التى أنتجته . يسخر أستاذنا العظيم من لفظ انتشر فى قصص الشبان قاطبة هو لفظ «دلف» بكل مشتقاته : دلف داخلا ، دلف خارجا ، يبتسم أستاذنا العظيم قائلا إنه من كثرة قراءة هذا اللفظ تعب فقال لنفسه : أحسن حل أدلف إلى الفراش .

أبدًا لن يموت المغنى

عين الكبرياء الأخضر الشامخ تطل من علياء ترتفع معه قامتك ، تلك هى العلياء النبيل . من بين غابة كثيفة من الشعر الكث الطويل . وجبهة عريضة كفخذ أبى الهول وقامة عملاقة كأنها جبل المقطم العين اليمنى أضيق من اليسرى بشكل واضح لافت ، كأنما قد دربت اليمنى على الضيق لتساعد اليسرى على الانطلاق نحو هدف منشود محكمة النشان .. فالنظرة تطل من هاتين العينين ، تبدو كأنها فى حالة نشان مستمر ، وأنها لاتنى ترى مالم يكن لها فى حسبان ، إذ تنعكس عليها ذبذبات بلورية خاطفة تستقطب نظراتك إلى داخلها ، وإن نظرتك لو غاصت فى نظراته المتجددة على الدوام ، فستنفذ من خلالها إلى عوالم أكثر رحابة وثراء وأريحية ومرونة وصفاء وكبرياء .. الوجه مستطيل ممتلئ تتجسد ملامحه النبيلة فى ابتسامة ساخرة مريرة ، تنعوج بها الشفتان كأنما تنطويان على سر الأزل الرهيب ، يخرج صوته من بينها على استحياء كصوت عذرى لم يرتكب فحشاء اللفظ طول حياته ، من فرط ندرة خروجه

من الحلق ، يبدو عند خروجه كأنه لا يزال ملفوفًا بغلاف المصنع ، تلمع من خلال اللفائف الأنيقة بوارق من معدنه الأصيل وتنسرب اللفائف عنه حين ينبرى فى إلقاء أشعاره ، فيبدو حينئذ كفيلسوف يتعبد فى محراب الكون العظيم بصلوات عظيمة . كتوم صموت هادئ الأعصاب كصفحة النهر الخالد ، مصطخب الأعماق بدفق حيوى جبار تمور فى موجاته الدسمة أنبل الأحاسيس ، وأغرب الرؤى وحلو التجليات . صديقا كان للنهر ، يقضى الساعات الطوال فى محبته بلا ملل فى ليل قمرى مصرى السمات والاشعاعات ، حيث ينحصر جسد النهر بين خيمتين من ضوء القمر ، إحداهما فى أرضه البعيدة الغور ، والأخرى فى سمائه اللانهائية . إن رأيته صدفة هكذا ، فاعلم أنه ذلك الشاب الفتى النفس والأعماق الذى شابت على فوديه الليالى ، فما زادته إلا وهجًا ووضوحًا . ضيعت الجبال عمرها ، وأبدًا لاينتهى الحوار بين الشاعر ونهره ، ولربما توحد كلاهما بالآخر لفرط ما امتد بينهما من جدل مثمر خلاق .

النهر الخالد لمحمود حسن إسماعيل لابد أن تنتشر كلماتها وموسيقاها فى الوجدان ، ففيها عذوبة الطمى . لم أكن قد رأيت النهر رؤية العين ولكن الصور الشعرية المتدفقة فى هذه الأغنية العظيمة كانت تتهادى على صفحة المخيلة كالقوارب والزوارق الملونة الساحرة ، فأحس فى مسراها بعمق النهر وانسيابه وشموخه

وعظمته ، لقد نقلت النهر إلى مخيلتى كأننى مولود على إحدى ضفافه مباشرة . فلما رأيت النهر وعشقته لم تتضاءل الأغنية العظيمة ، بل ظلت كأنها وثيقة تدل على هوية النهر .

وكالنهر كان ، تشملك رهبته فيما أنت مقبل عليه ، وكما أنك لاتستطيع أن تلقى بنفسك إلى النهر دفعة واحدة وأنت لاتجيد السباحة ، كذلك لاتستطيع أن تقتحم محمود حسن إسماعيل ، ليس سهلا على الاطلاق أن يعطيك نفسه ، بله أن يعطيك صداقته . أما إن أجدت السباحة فى نهره ، فإنك لابد شاعر بنشوة بالغة ، وأنت تتهادى بين أمواجه العذاب . فلاح صعيدى هو فى الأصل قبل أن يجىء من بلدة النخيلة ، حيث النيل فى أشد مناطق اتساعه وروعته ، ليلتحق بكلية دار العلوم ويصبح فى سنوات قليلة جدا شاعر الدراعمة دون منازع ، يلقى بإحدى قصائده فينتزع الاعجاب ويثير الحماس والرعدة فى أفئدة الطلاب والمسئولين ، حتى لقد احتضنه حزب الأحرار الدستوريين حتى كاد أن يصبح شاعرهم الخاص ، لكن طبيعته الفلاحية الحذرة التى لا تأمن لأهل المدنية ، ابتعدت به عن التيارات السياسية وما قد تجره عليه من مشاكل هو فى غنى عنها ، ثم إن طبيعته الشعرية أيضًا ليست من النوع الذى يستخدم فى تهييج الجماهير وإثارة الحماس الأجوف ، إنها طبيعة وجدانية غنائية خالصة ، وهكذا هرب من سرادق السياسة واحتمى بالوظيفة ، يستعين بها على سد الرمق والجوس

خلال احشاء الطبيعة البكر ، يستنطقها وتستنطقه بأروع الصور والمعانى . تنعكس طبيعته كفلاح صعيدى على طبيعته كشاعر مغرم بالطبيعة ، إن تعجبه الفكرة أو الصورة يلبد لها فى حقل الذرة ، ويظل يترصدها حتى إذا مرت عليه بليل أحكم النشان وأوقع بها فى قبضة خياله الخصيب ، وبصبر شديد يظل يسويها وينميها ويعجم عودها . هو الفلاح والقصيد شجرة باسقة تتفرع بالعناقيد .

انتقل بالشعر انتقالة جريئة قامت عليها أبنية معاصرة . هو أب الشعر الحديث بلا جدال ، كانت المدرسة الكلاسيكية قد أفضت بكل مالديها من أساطين كبار ، بلغوا ذروة النضج فى الأداء الشعرى العمودى عند كل من حافظ وشوقى ، وجاءت مدرسة الديوان ، التى تزعمها عباس العقاد والمازنى وشكرى ، لتحرث أرض الشعر العربى وتعرض باطنها لضوء الشمس اللاهبة ، حتى تتطهر من كثير من الأوهام الفنية ، ونادت بوحدة الفكرة والموضوع لا بوحدة القافية والعامود ، وقدمت نماذج يعتد بها للعقاد وشكرى ، وكان من حسن الطالع أن تعانقت طليعة عربية تعيش فى المهجر يتزعمها ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة وجبران خليل جبران ، ثم جاءت مدرسة أبوللو ، التى قدمت نماذج من شعراء كان لهم دورهم الطليعى الرائد ، من طراز على محمود طه وأحمد زكى أبو شادى . وكان محمود حسن إسماعيل يقف نسيجا وحده بين الرومانسيين من أبناء عصره ، خياله مختلف عن خيالهم ، وصوره مختلفة عن صورهم

وقاموسه متفرد . كان غريبا حينذاك أن يصدر ديوان شعر عنوانه « أغانى الكوخ » ، ذلك أن عالم الشعر الرومانسى كان يترفع عن مظاهر الحياة الواقعية الصرفة ، ويعلو عليها باعتبارها من سقط المتاع ، ولكن محمود حسن إسماعيل بنضج مبكر ووعى عميق ، اكتشف أن الرومانسية ليست أبدًا انفصالا عن الواقع الأرضى المعاش ، وإنما هى فى النفاذ إلى جوهر هذا الواقع ، وعلى هذا فإن عناصر الواقع الواقعى فى شعر محمود حسن إسماعيل ، تتحول إلى واقع فني شديد النصاعة يبدو كأننا نكتشفه لأول مرة ، برغم أننا نغرق فيه واقعيًّا ، إنه يتيح لنا أن نحيا الواقع برؤية جديدة ووعى جديد ، إنه قادر على أن يعيرك بصيرته النافذة لكى ترى بها ، وحينئذ ترى فى الواقع صورًا وأبعادًا لا نهاية لها ، وتدرك من مداليلها وإيحاءاتها مايثرى وجدانك ، ويضاعف من حجم تجربتك الشعورية . « أغانى الكوخ » و « هكذا أغنى » و « أين المفر » و « نهر الحقيقة » و « السلام الذى أعرف » و « موسيقى السر » ، ليست مجرد دواوين تضم قصائد ، بل هى أبنية شامخة فى مدينة الشعر العربى الحديث والمعاصر .

الصدق مع النفس ومع الطبيعة دينه وديدنه . فهو كفلاح صعيدى عشق الطبيعة وعشق النهر لم تستطع ثقافة المدنية ولا رموزها أن تفصله عن الطبيعة ، فظلت رموزه مستقاة من الطبيعة ومن الأرض ومن النهر ، ولذا فهو حين يلقى قصائده بصوته تحس

كأن رموزه الطبيعية قد نطقت بصوت الطبيعة نفسها ، ولابد أن يقشعر بدنك ويقف شعر رأسك ، كأنك تستمع إلى خرير جدول أو شقشقة عصافير ، أو زئير الرياح أو حفيف الأشجار أو هطول المطر ، لكأنك تستمع إلى صوت الضمير الكونى الرهيب ، يهزك من أعمق أعماقك ويملؤك بالحنين إلى الطبيعة والرغبة فى العودة إلى المنابع الأصيلة ، قرأت مرة كلمة للشاعر المرحوم صلاح عبد الصبور يقول فيها : « إن قاموسه هو التهاويل والجنون ، والرفات والهشيم ، والهياكل والرهبان ، والبوم والدجى والصخور والضجيج .. عالم ملىء برقة كأنها العنف ، وموسيقى كأنها الصخب » .

أبدًا لم تعطه الحياة شيئًا مما يستحق . عاش مغبونًا ومات مغبونًا ، ولكنه مات رافع الرأس شامخ الهامة ، لم يحنها لأى اعتبار مهما ألّم به العوز ..وكان حادًا قاسيًا مع العمل كأنه الضمير اليقظ ، لا يعرف المجاملة ولا التدليس ولا التهاون فى الواجب ، ولايتراجع عن قول الحق . وكان يعرف ويدرك أنه لكل هذه الأوصاف النبيلة ، ربما يكون مكروها من بعض المدنسين أو المجاملين ، أو المتعاونين أو المفترين على الحق ، وأنه ربما كان غير مرغوب فيه من مثل هذه الأوساط ، وكان ذلك يسبب له شقاءً عظيمًا ، ولكنه كان يستعين على شقاء الحياة وغدر الزمن بسلاحين قويين ، هما الظرف والعزلة .

كان مسئولا كبيرًا بهيئة الإذاعة ذات يوم ، وعضوا بلجنة النصوص التى تقرر الأغانى أو ترفضها ، وكان فى كل اجتماع يوافق على نصوص معروضة يعرف جيدًا أنها أقل من أن تستحق موافقته ، ولكنه يضطر إلى الموافقة عليها باعتبارها أفضل الموجود المتاح ، لكنه لاينسى أن يضمن موافقته رأيه الحقيقى فى النص بجملة أو ربما كلمة تفيض سخرية ومرارة . ولأنه مسئول فقد آلى على نفسه ألا يقدم للجنة أيًّا من قصائده الشعرية ، ومعظم قصائده التى لحنت وغنيت أخذها الملحنون من الجرائد . حدث ذات يوم أن جاء المذيع أحمد حمزه ليقرأ نشرة الأخبار ، وحين دخل الاستديو لم يجد كرسيًّا يجلس عليه ، فثارت ثائرته ، وسارع بسحب ورقة وانبرى يكتب مذكرة عصبية تندد بهذا الوضع ، وطرق مكتب محمود حسن اسماعيل وقدم له المذكرة ، ووقف منتظرا أن يهب الشاعر الكبير غاضبًا لهذا الوضع ، وأن يأمر بالتحقيق فورًا ، ولكن الشاعر الكبير نظر فى ساعته فوجد أن موعد النشرة لم يبق عليه سوى بضع دقائق معدودة ، فعاد ينظر إلى المذيع جاحظ العينين يريد أن يقول له كلامًا كثيرًا ، لكنه بكل بساطة سحب القلم وأشر على المذكرة قائلا : « يؤدى المذيع عمله واقفا » . ثم أعادها إليه . وحين نظر المذيع فى عينى الشاعر الكبير وجدهما قد انصرفتا عنه تمامًا ، فعاد أدراجه إلى الاستديو وتصرف ..

الذين كانوا يجلسون معه فى قهوة « عبد الله » بحى الجيزة فى

المساء لتمتد بينهم المناقشات والمحاورات الفنية ، كانوا جميعًا من المقربين إليه ، لأنه لم يكن من السهل أن يجلس مع شخص - أيا كان مركزه - غير مقرب إليه ، من بينهم أنور المعداوى وزكريا الحجاوى ونعمان عاشور وغيرهم إلا أنهم جميعا لم يكن أحد منهم يعرف على التحديد مقر سكنه ، وإن كانوا يعرفون أنه من سكان حى الجيزة . ومن الطريف أنه صديق لنعمان عاشور ، وكان يختصه بساعات من الصفو يقضيها معه على شاطئ النهر جلسته المفضلة ، بل كان أحيانا يزوره فى منزله ليصطحبه إلى البلد حيث كان مقر عملهما متجاورًا ، وكان نعمان عاشور يعرف أن مبدأ العزلة أحد مكونات شخصية الشاعر الكبير ، فلم يحاول أن يفرض نفسه عليه ويسأله عن مسكنه ، الطريف أنه بعد سنوات طويله اكتشف نعمان عاشور أن الشاعر الكبير يسكن بجواره مباشرة .

عفوفًا كان ومترفعًا عن الدنايا ، بل كان مترفعًا حتى عن طلب حقوقه الشخصية ، ليس استهانة بنفسه أو بحقه ، بل تقديرًا لها واعتزازا ، فطول عمره يؤمن بأنه يجب أن يكون محل تقدير وإعزاز ، ويشعر أنه إذا سعى فى طلب التقدير الواجب فكأنه ترخص ونزل من قمته العالية إلى حضيض لا يرضاه لنفسه . ولم يكن عدم التقدير يصيبه بشىء من الإحباط أو التراخى فى العمل ، بل يدفعه إلى مزيد من التجويد والاجتهاد فى العمل ، حتى ولو كان هذا العمل بعيدًا عن مجال مواهبه ، لدرجة أن إحدى الحكومات

ألقت به فى وظيفة التدريس ، وكانت أبعد ماتكون عن طبيعته ، لكنه احتملها بصبر يفوق الحد . ومن علامات ظرفه فى مثل هذه الحالات - يروى صديقنا الأستاذ سامى محمد والعهده عليه - أنه كان موظفا بإحدى المصالح ، ولم تكن هذه المصلحة تعطيه من مظاهر سوى كرسى قديم مهزول ، وذات صباح اشتد عليه البرد القارس فى الغرفة ، فجاء بدلو وكسر الكرسى واشعل فيه النار وجلس يتدفأ بكل كبرياء وشموخ .

يروى صديقنا الأستاذ نعمان عاشور أن الشاعر الكبير أحس ذات يوم بالضائقة المالية تشتد عليه أكثر مما ينبغى ، لدرجة أنه عجز تمامًا عن علاج ابنته ، فى الوقت الذى كان اسمه يرن فيه كالجنيه الذهب ، وقصائده المغناة تملأ الأسماع ليل نهار وتعبق « سماء الشرق بأعذب الالحان » ، وقصيدة النهر الخالد تطوف جميع أنحاء العالم ، فتصل مبيعات أسطواناتها إلى مائة ألف نسخة ، وهو رقم مهول بالنسبة لمقاييس ذلك الوقت ، فى حين أن شاعرها الكبير قد حصل فى مقابلها على بضعة جنيهات معدودة لاتساوى ثمن القهوة والسجائر التى أحرقها فى دمه ليكتب هذه القصيدة العظيمة ، بل لاتساوى أن يمد يده الكريمة ليقبضها ، لكنه قبضها ولم تطاوعه نفسه الأبية على المساومة فى الأجر ، لأن الشعر فى نظره شىء يفوق مبدأ المساومة ويعلو عليه ، الشعر مبدأ وغاية ، ومهما قبض الشاعر من نقود جزاء شعره ، فإن هذه النقود لاتسمى ثمنا لهذا الشعر وإن لم

يقترب حجمها من حجم « المكافأة » الواجبة . صحيح أن القصيدة تدر دخلا ينافس جريان النهر الخالد ، ولكنه التزم بموقفه تجاه العقد الذى وقعه ، وليس هو بالذى يفكر مثل هذا التفكير الرخيص ، بل ليس هو بالذى يعرض مأساته الشخصية على أصدقائه وإن كانوا مقربين ، إن أحزانه هى متاعه الخاص ، وهو وحده الذى يتحمل ثقله وليس على الآخرين أن يشاركوا فيه بأى قدر . على أن الضيق حين يؤدى إلى الاختناق تعلن المأساة عن نفسها بنفسها وفى نبل عظيم . وهكذا قرر خلصاؤه أن يتدخلوا وإن أدى ذلك إلى اتهامهم بالتطفل .. فراحوا يزينون له فكرة الاتصال بعبد الوهاب وأن يطالبه بحق له قانونى فى أداء علنى مقرر ، وكان من بين الأصدقاء واحد من كبار المحامين ، فشرح له الأمر من الوجهة القانونية وقال له إن عليه أن يبتعد تماما عن المواجهة ويأذن لهم - فقط - بالمحاولة . غير أن الشاعر الكبير ثارت ثائرته واجتاحه الغضب لمجرد تصور نفسه موضوعا فى هذه المكانة التى لاتليق به أبدًا ، وأكد أنه يفضل الموت جوعًا وعريًا من أن يوضع فى هذا الموقف الشائن . إلا أن خلصاءه قاموا بتجريب المسألة بشكل ديلوماسى لطيف ولبق ، ومن حسن حظهم أن عبد الوهاب لم يكن محتاجًا لمثل هذه المحاولة ، بل إن كبرياء الشاعر هو الذى كان يمنعه دائما من التكلم معه فى أى مسائل مادية ، ودفع عبد الوهاب بعض ماكان يستحقه الشاعر الكبير عن أغنية النهر الخالد .

متواضع ذلك التواضع الذى يكون عادة أعظم بطانة للشموخ والكبرياء ، التواضع المبنى على حقيقة ذاتية ورؤية فلسفية واسعة نافذة ، تواضع الأب الكبير الذى وسع قلبه كل شىء واحتضن آلام البشرية وعذاباتها وغفر لها كل شذوذ إلا الجرائم ، ولعله كصعيدى من أخمص قدميه إلى أعلى شواشى شعره فإنه يؤمن بمبدأ القصاص كسبب لاقامة الحياة الحقة ، هذا هو قوله تعالى (ولكم فى القصاص حياة ياأولى الألباب) ، فبدون قصاص وردع لا تستقيم الحياة ولا تستمر . الشعر تبعًا لذلك رسالة والقصائد تكتب بلغة الكتب المقدسة ، فأنت حين تستمع إلى شعره ، تحس أنه مكتوب من عهد القرآن الكريم والإنجيل والتوراة والزبور ، وإن كانت صورة العصر الحاضر نابضة فيه بكل وضوح وحضور : ألقيتنى بين شباك العذاب .. وقلت لى غن .. وكل مايشجى حنين الرباب .. نزعته منى .. أواه يافتى .. إلخ القصيد الرائع . أبدًا لم يعتبر نفسه شاعرًا محترفا يكتب فى المناسبات وينشر بانتظام فى الجرائد والصحف السيارة ، بل إن شعره ليس سلعة قابلة للنشر فى أى مكان ، إنما هناك نوع من الشعر يكتبه كالمناجاة كالصلوات كالترانيم كالتعاويذ السحرية الغامضة ، وهناك نوع آخر يكتبه يعبر فيه عن نفسه النفسية خير تعبير ويسميها « المحظورات » .. ويروى الشاعر فاروق شوشة قائلا : إن الشاعر الكبير فى أواخر أيامه فى غربته بأرض الكويت ، كان قد أخرج ملف المحظورات

وشرع فى الاطلاع عليه تمهيدًا لانتقاء مايمكن نشره منه ، ولكن يبدو أن قدر الموت عاجله قبل أن يتم هذه المحاولة التى يبدو أنه كان راغبًا عنها فى حقيقة أعماقه . وهذا نابع من إحساس شديد بالمسئولية ، بمسئولية الشاعر تجاه البشرية والتاريخ ، وتجاه ضميره الذى تميز عن بقية الخلق بكونه أكثر قدرة على الرؤية والنفاذ والإدراك والتنبؤ وأكثر قدرة – من ثم – على التأثير . وهذا يفسر ظاهرة عدم اهتمامه بجمع قصائده التى نشرت فى دواوين ، كأنه يعتبرها مجرد شىء عابر فى حياته الفنية ، أما الشعر الحقيقى فهو سر مكنون لم ينشر ولم يكشف عنه بعد ، ويروى الأصدقاء أن معظم دواوينه التى نشرها كانت بتحميس من الأصدقاء ، بل إنه كان حين يقتنع بنشر ديوان يلجأ إلى بعض الأصدقاء يستعير منهم نسخًا من الجرائد التى نشرت بها قصائده ، لأنه لم يكن يحتفظ بنسخة مخطوطة منها ! .

رحم الله محمود حسن إسماعيل وعوضنا عنه خيرًا فى ذكراه العطرة ..

رجـل .. فى أصالة النخيل

شكله لاينتمى إلى عصرنا بأى حال ، وإن كان ذا مضمون شديد المعاصرة . وجه كأنما من صلصال ، تفننت يد الخالق فى إخفاء جمالياته وراء رصانة عظيمة فى التعبير النحتى عن الملامح الإنسانية ، فكأنما الأنف والعينان وفتحة الفم والشفتان ، مجرد رموز بارزة لأسمائها ليس غير . وهو إلى ذلك وجه دقيق للغاية ، كحبة القمح فيها كل أسرار الخلية الحية ، كالجينة مسجل عليها كل الصفات والموروثات الإنسانية . نعم هو وجه لفرط الرقة يكاد يتلاشى من أمام العين . ولفرط الامتلاء يكاد يرسخ فى ذهن الرائى لايفارقه . . ينتهى الوجه برأس أدق ، قد ينتهى بطرطور أو زعبوط أو طاقية من أى شكل من أى نوع لكنه غريب . فإن نزلت عن الوجه قليلا وجدت قامة فارعة سمهرية القوام كالنخلة المنسابة إلى أعلى والذراعين ظلين للجريد والسعف ، يرتدى البالطو أو العباءة الجوخ أو ربما الاثنين معًا ، وتحتها جلباب من الصوف أو ربما البذلة المدنية ، وفى أسفل الجذر جذاء لامع نظيف متين الصنع

خصيصة . قد تقول لنفسك إنه شيخ عرب من سيناء أو من صحارى مصر ، أو أنه عراف مغربى وإفد لتوه من عصر الفاطميين أرباب السيف والذهب ، أو أنه صاحب محل أقمشة فى « داير الناحية » ، أو عضو مجلس الشيوخ عن دائرة كفر العرب ، أو أنه صاحب أسطول صيد على أحد الشواطئ الأفريقية ، أو لعله قطب من أقطاب الطرق الصوفية المنتشرة فى جميع أنحاء البلاد يلتف حوله المريدون والمنتفعون وآكلو الفتة . أبدًا لن يدور بخلدك أن هذا الرجل الذى اندس بين مجتمع الأفندية الملظلظين المقلوظين أفندى هو الآخر مثلهم لن يدور بخلدك انه أديب أو شاعر أو مؤلف ، ولذا فإنك سوف تبتهج وتنداح فى ذهنك عشرات الجسور الوهمية حين يقدمونه لك قائلين : الأستاذ طاهر أبو فاشا .. حينئذ سوف تعود إلى التأمل فى شكله من جديد ، والتمعن فى عينيه اللامعتين ظنًّا منك أنه ربما كان إحدى شخصيات ألف ليلة وليلة ، بل ربما كان هو مؤلفها الأصلى الذى وضعها فى الأساس ، وجاء من عصور ماقبل المماليك ليعيد تقديمها إلينا فى بداية منتصف القرن العشرين الميلادى حتى التاريخ الميلادى لن يتناسب مع شكله ، فإن كانت التقاويم وأسماء الشهور والأيام تتسق مع أشكال الناس ، فإن شكل طاهر أبو فاشا يتناسب مع شكله تقويم خاص بشهور خاصة بأيام خاصة ، بل بساعات خاصة ، فمن المؤكد أن الزمن يرتبط معه بعلاقة غريبة . ذلك أنك قد تتصل بطاهر أبو فاشا فى أى لحظة من

لحظات الزمن ، فتجده فيها وخارجها فى الوقت نفسه ، فمنتصف الليل عنده يختلف عن منتصف الليل عندنا ، وصبحه غير صبحنا ومساؤه يبدأ فى لحظة معينة لينتهى عند لحظة معينة يقول لك فيها « إحنا بقينا الضهر ياراجل » فى حين نكون فى مطلع الصبح مثلا .

إلى ذلك فطاهر أبو فاشا لم يفارق الأزمنة البعيدة فظل غارقا فى دسمها وشموخ أمثالها ولا تدرى كيف يفتح نوافذه السحرية على حياتنا المعاصرة ليحقق الاتصال بها . ادخل إلى مكتبته تجدها - لدهشتك - صغيرة ، إذ أنك تتوقع وجود عشرات الآلاف من الكتب المرصوصة بنظام وعناية فى أنحاء الشقة ، لكنك لن تجد أكثر من بضعة دواليب فخمة الصنع تنتمى إلى عصور سابقة فى حسن الصنعة ودقة التكوين وأصالة الخشب ، حافلة بعدد لا بأس به من المجلدات العتيقة الفاخرة ، إن كنت من هواة الكتب فإن عادة العبث بمكتبات الآخرين سوف تفضحك ، وسوف تتجول عيناك ويداك بين صفوفها فإذا بك ترى أنها مجموعة من الأمهات العربية الكبيرة التى تناقش الأساسيات والقواعد والأصول والأبنية فى جميع فروع وفنون المعرفة والعلوم والآداب والفنون ، المجلد الواحد أبرك من عشرة ، ولسوف تكتشف أن طاهر أبوفاشا يتابعك بعينى صقر مدرب فيما هو متمدد على سريره الملحق بحجرة مكتبه ، ويعرف بالضبط أى كتاب ستتوقف عنده معجبا وأى كتاب ستنازعك الرغبة فى استعارته ، فتلمع العينان عاكسة على صفحة

الوجه بريقا مخيف الذكاء يمنعك من التفكير فى طلب الاعارة ، ثم يصادر كل هذه الرغبات بنكتة يلقيها عليك على لسان الشيخ الشنقيطى ، وأنت لاتعرف طبعًا إن كان الشيخ الشنقيطى قد قالها حقا أم أنه أحد الشخصيات التى اختارها طاهر أبو فاشا ليلقى على لسانها بنكاته الجميلة الذكية ، المهم أن الشيخ الشنقيطى يطل عليك من بين صفوف مكتبة طاهر أبو فاشا قائلا لك إنه ذات يوم جلس يوصى ابنه بعدم إعارة أى من كتبه لأى مخلوق مهما كان شأنه ، فقال له ابنه : لماذا ؟ فاقتاده إلى مكتبته وفتحها قائلا وهو يشير إلى رفوف الكتب التى بلا حصر : لأن كل هذه الكتب جمعها أبوك عن طريق الاستعارة من الآخرين . أكثر من نكتة وطرفة عن الاستعارة سوف يلقيها طاهر أبو فاشا عليك ليمنعك من التفكير فى الاستعارة .

مع ذلك نجحت ذات يوم فى استعارة كتاب منه وقد اندهشت من تغييره لنهج حياته هذا ، ولكن استغرابى زال حينما اكتشفت أن الكتاب الذى أعاره لى من تأليفه . ذلك هو كتاب « مقامات بيرم التونسى » التى قام طاهر أبو فاشا بجمعها ودراستها وتحقيقها فى واحد من أهم كتبه . والعادة أن المؤلفين يهدون النقاد كتبهم ، ولكن طاهر أبو فاشا خرج عن العادة وقرر أن يعيرنى الكتاب على أن أرده بعد وقت معلوم ، ثم مرت أيام قرأت فيها الكتاب وأبديت إعجابى الشديد به ، فقال لى : وأنا سأكون معجبًا بإعجابك حين

ترد إلى النسخة ! وقد سقت له الوسائط من أهل الخير أمثال فاروق شوشة لكى يقبل التنازل عن النسخة لمكتبتى المتواضعة فقبل عن رضاء وطلب أن أردها ليكتب عليها إهداء ، فأحضرتها له ، وكتب الإهداء وحملتها إلى دارى وانتهى الأمر ، لكننى طلبته فى التليفون ذات يوم بعد مرور نحو عام أو عامين فإذا به ينهى المكالمة فى استعطاف شديد قائلا : « مش ناوى تجيب الكتاب بقى ؟! » .

وكنت أنوى أن أستعير منه كتابا نادرا جدا اسمه « سفينة الملك وسفيرة الفلك » أو سفينة شهاب الدين ، وهو كتاب يجمع بين دفتيه جذور فن الشعر والغناء ، ويسجل مجالس الغناء القديمة بألحانها وعروضها وما إلى ذلك ، حتى قيل إنه مرجع فى فن العروض وفن الغناء العربى القديم . وفى استحياء شديد عرضت عليه هذه الرغبة فرحب مشكورا بأن يعيره لى باعتبارى أحد أبنائه وبعد ماطالت الجلسة وتأهبت للانصراف مددت يدى لأسحب الكتاب فصاح قائلا : لا .. لقد قبلت أن أعيره لك هاهنا فقط ، فى هذه الحجرة ، تقرأ فيه كيف تشاء على أن تضعه فى مكانه ثانية أما خارج هذه الحجرة فلا !» . ولما ألححت فى الطلب قرر أن يكتب فى الجرائد مناشدا لجنة التراث بالمجلس الأعلى بأن تسرع فى نشره كما زعمت ، لكى أستفيد به أنا وغيرى . ولكننى لم أسترح ، فذهبت أبحث عن الكتاب حتى وجدت نسخة منه لدى المؤرخ الموسيقى الصديق محمود كامل ، الذى تفضل بإعارته لى ، ومن عظيم فرحتى

رفعت سماعة التليفون وتلفنت للأستاذ طاهر أبلغه الخبر السعيد ، فإذا به يستبقينى على السماعة قليلا ، ثم جاء بنسخة وتصفحها ثم قال : هذه الصفحة رقم كذا فيها كذا وكيت ؟ تصفحت وقلت نعم ، قال هل الصفحة العلانية تنتهى بكيت ! فتصفحت وقلت نعم ، قال هل الجزء الأول ينتهى فى صفحة كذا ، تصفحت وقلت لا ، هذا هو الاختلاف الوحيد ، قال هل النهاية بعبارة كذا ؟ قلت لا ، هذا اختلاف آخر ، فصاح قائلا : ها .. هذا ليس هو ! فاحذر أن تعتمد عليه فى شيء لأن هذه النسخة ربما كانت مختصرة أو مبتسرة . فلم أشعر بالغيظ لأننى شعرت أننى أمام رجل من أهل التدقيق والتحقيق العلمى ، والتمحيص الذى تدفعه الأمانة العلمية إلى الثقة فى نسخة دون أخرى من نفس الكتاب . على أننى لسوء الحظ لم أهنأ بالكتاب على أى حال لأن الزميل الحبيب الشاعر مجدى نجيب سرقه فى غفلة منى ولما اكتشفت الأمر وتحججت لصاحبه أوعز إلى الصديق محمود كامل بأن يبلغنى موافقته على بقاء الكتاب لدى مجدى .

كل الناس حين ترفع سماعة التليفون تقول : هاللو .. إلا طاهر أبو فاشا حين يرفع السماعة يرد عليك قائلا : سلامو عليكم ، وقد شككت أنه لايعرف كيف ينطق كلمة هاللو ، لكننى من فرط تعصبه للغة العربية أصبحت أنا الآخر أقول فى التليفون : « سلام عليكم » بدلا من : « هاللو » .

لطاهر أبو فاشا ظرف من نوع نادر ، انه على التحديد ظرف الثقافة العميقة ، الذى يضحكك ويثير ذهنك فى الوقت نفسه . كان طالبًا بالمعهد الدينى فى دمياط مسقط رأسه ، وكان قد اغترب فى القاهرة للحصول على شهادة العالمية ، ويسكن مع مجموعة من أهل بلدته فى حجرة ، ويأكلون العيش المقدد ، وكان إذا سأله أحدهم : بماذا تغديت اليوم ياطاهر ؟ يرد قائلا : « بغيره » ! و « بغيره » هذه ليست نوعًا من الغموس أو الادام أو الأطباق الشهية التى لم نسمع بها من قبل ، إنما هى اللفت المحدق بالشطة الذى كان يتزود به فى أثناء التلمذة فى غربته ، فكيف إذن أطلق طاهر أبو فاشا كلمة « بغيره » على اللفت المحدق بالشطة ؟ يقول لك طاهر أبو فاشا : أليس هناك بيت شعرى شهير يقول : « من لم يمت بالسيف مات بغيره » تقول أنت : نعم ، يرد قائلا : « أهو بغيره دى هى اللفت » – أى أنها هى البديل الوحيد الآخر بعد السيف المسبب للموت !

يعتبر طاهر أبو فاشا من عمالقة الأدب الشعبى فى عصرنا الحديث . والأدب الشعبى ليس المقصود به الأدب المسطح أو البسيط ، إنما المقصود به عندنا هو الأدب المكتوب بلغة العامة ، الذين لم يتعلموا فى المدارس وبرغم ذلك يملكون التجربة والشاعرية والموهبة والقدرة على التعبير الساخن العميق ، التعبير الناتج رأسًا من أعماق الوجدان المحسوس وليس الناتج عن دراية بقواعد

الفصحى وفنون الأساليب ، وإذا استكملت لغة الشعب العامية ثقافة عالية أنتجت أدبا عالى القيمة رفيع المستوى تعجز عنه الفصحى ، الدليل على ذلك تألق بيرم التونسى وطاهر أبو فاشا وفؤاد حداد .

أزعم أن لغة طاهر أبو فاشا فى حلقات « ألف ليلة وليلة » - على عاميتها - نوع من الأدب الرفيع الحافل - إلى جانب المضامين التاريخية والمعانى الإنسانية العميقة - بكثير من المحسنات والبيان والبديع ، فإن كان بيرم التونسى قد طور العامية وجعل منها لغة فن حقيقى يستحق التسجيل والدراسة والبقاء أبد الدهر ، فإن طاهر أبو فاشا فى حلقات ألف ليلة وليلة قد خطا بها خطوة نحو الأدب ، ليتكفل بها الشاعر فؤاد حداد ويجعل منها لغة أدبية خالصة يمكن أن تكتب بها القصص والروايات والمسرحيات ، بل والرسائل الأدبية الخالصة وبهذه القيمة إلى جوار الموهبة الخارقة أصبح فؤاد حداد أكبر شاعر مصرى معاصر ، كما أصبح طاهر أبو فاشا أكبر أديب من أدباء العامية فى مصر ، من خلال تجربته الاذاعية الفريدة التى نقلت البرنامج الإذاعى الدرامى من مرحلة الفن الخالص ، إلى مرحلة أدب الفن الإذاعى ، بمعنى أنك فوق استمتاعك بما فى فنه الإذاعى من حسن استخدام لأدوات هذا الفن وقدراته الابداعية فيه تستمتع باللغة نفسها استمتاعا خاصًّا ، وتود لو أنك استمعت إلى البرنامج مرة ثانية وثالثة ورابعة ، مرة لتعرف كيف أدار هذه

الأحداث الدرامية بكل هذه البراعة التى مكنته من رسم المواقف من خلال الأذن كأنك تراها رؤية العين مجسدة تماما فى خيالك ومرة لتعرف كيف أوتى هذه القدرة على رسم الشخصيات حتى لتصبح فى ذهنك من لحم ودم ، تنطق على قدر مفاهيمها ، وتصير من فرط تجسدها كأنك عرفتها من قبل فى الحياة وأضفتها إلى رصيدك الإنسانى ، ومرة لتعرف جماليات هذه اللغة العامية التى أوتى القدرة على الإبداع فيها وتطويعها واكتشاف كل هذا الثراء التعبيرى فيها .

ولقد درجت العادة فى التأليف الدرامى أن يكون حوار الشخصيات التاريخية أو الأسطورية أو الدينية باللغة الفصحى ، على أساس أن اللهجة العامية معاصرة ومرتبطة بعدة قواميس فئوية تكاد كل فئة من فئات المجتمع تنفرد بقاموس من الألفاظ المتداولة بينهم لايفهمها على حقيقتها ولايفهم مداليلها الحسية أو الاجتماعية إلا من كان منهم ، حتى لتختلف لهجة الافندية المثقفين عن لهجة الأفندية الموظفين ، لهجة عمال البناء تختلف عن لهجة عمال التراحيل ، لهجة الحوارى ، تختلف عن لهجة الأحياء النظيفة ، لهجة إحدى القرى المصرية ، كثيرا ماتختلف عن لهجة القرية المجاورة أو الكفر المتاخم ، ذلك أن كل فئة من الفئات أو كل بيئة من البيئات أو كل مجتمع من المجتمعات يقوم تلقائيا بنحت ألفاظ مستحدثة ربما بلا أساس لغوى معروف ، ثم تنتشر هذه الألفاظ والتعابير انتشارا

عجيبًا وربما تجاوزت فئتها إلى فئات أخرى ، مثل كلمة : حلاوة ، أو قشطة ، أو عسل ، أو « هنجف ولوز » أو « فلسع » أو ما إلى ذلك ، وهى مع ذلك تنتشر وتصبح ذات مداليل واضحة معروفة ، تستخدم فى جميع المستويات الحوارية بين هؤلاء وأولئك من فئات المجتمع . وإذا كانت مثل هذه الألفاظ المستحدثة تجد استنكارا منا واشمئزازا ، أو استظرافا فى بعض الأحيان ، فإن مثيلاتها من أزمنة طويلة مضت ، اكتسبت بمضى السنين وجودا محدد المعانى والمداليل فى ذاكرة الجماعة ، بل استخدمت فى التأليف الشعبى المتنوع ، وحديثا قال الدكتور محمد مندور إن العامية فى الحوار الدرامى ضرورية جدا ، لأن التعابير العامية هى البطاقة الشخصية للشخصية الفنية وإن أى شخصية درامية تتحدث الفصحى لن تكون صادقة أبدًا فى التعبير عن نفسها ، ولن تشف الفصحى عن مكنونها الشخصى الدرامى . وفى المقابل كان المؤلفون ينفرون من العامية فى الموضوعات التاريخية أو المترجمة ، حتى لاينطق خوفو مثلا قائلا : أجرى ياشاطر ، أو عمر بن الخطاب قائلا : « خاصيمك النبى ياشيخ » أو عطيل قائلا : « وديني لأوريك » ، ومن ثم يصبح الأمر عبثًا فى عبث وينفى الفن .

على أن طاهر أبو فاشا ، جعل كافة شخصيات ألف ليلة وليلة بكل تنوعها الدرامى والاجتماعى ، من ملوك إلى سقائين إلى مثقفين إلى عرافين إلى زبالين ، تتحدث باللهجة العامية المتداولة فى

الشارع المصرى دون أدنى تنازل عن أى قيمة فنية أو فكرية ، حتى ليظل الملك ملكا بكل جلاله ، ويظل المثقف مثقفا بكل حذلقاته وفكرياته . بالإضافة إلى ذلك تقوم هذه اللغة بتصوير المجتمعات الألف ليلية تصويرًا دقيقًا ، بل وخصيبًا إلى حد كبير جدًّا ، حتى ليعجب المستمع من أن كلمات كالتى يتداولها هو نفسه فى حياته اليومية ، استطاعت أن تنقل له عبق التاريخ بكل هذه الدسامة المستساغة ؟ . هى لغة درامية وأدبية معًا . وطاهر أبو فاشا لم يخترع هذه اللغة ، بل استقاها من تاريخ الوجدان المصرى والعربى فى جميع لهجاته ، فالأدب الشعبى هو سجل اللهجات ومنه تعرف تاريخ الكلمة معرفة جيدة وقد جهد ظاهر أبو فاشا فى أن تكون كل لفظة راجعة إلى أصلها الفصيح بقدر الإمكان ، حتى يمكن نطقها باللهجة الفصيحة دون أن يتأثر المعنى أدنى تأثر ، ومن ثراء قاموسه اللفظى ، حفلت جمله الحوارية بالجناس والقوافى المسجوعة المؤثرة دراميًّا وأدبيا تأثيرًا بليغا ، الأمر الذى يجعل من لغته الإذاعية لغة قابلة للاشتعال فى ذهن المتلقى ووجدانه لأنها كلمات شربت من التجربة الإنسانية الشعورية . ما أحالها إلى كلمات يمكن استحلابها فى الذهن وقتا طويلا . ولقد قام بإعادة تأليف ألف ليلة وليلة من جديد .

متسامح إلى حد عظيم . إنسانى النزعة . لو كان شيخا لكان من الأئمة المعدودين فى تاريخ المشيخة العربية ، ولكان من علامات

الاستنارة الدينية الحقة ، لكنه انحاز إلى الفن بدوافع خفية ، فهو شيخ فى إهاب فنان أو فنان فى أعماقه شيخ مستنير .

لكل واحد من معارفه اسم سوف يطلق عليه يوم القيامة ، اسم كاريكاتورى ينبئ عن فهمه لشخصية الصديق وعن مدى سخريته منه ، ما إن يلقاك بعد مدة حتى يعبر لك عن اشتياقه أو احتجاجه أو عتابه قائلا : والله لتحشرن يوم القيامة كذا . وكان حبل الود بيننا تطول فيه مساحات الفراغ كثيرا ، لكن ذلك لم يقطع الحبل أبدًا . وفى الأيام الأخيرة كنت أتذكره بقلب واجف دامع ، فقد تعرض لمرض خطير ماكاد الله ينجيه من براثنه حتى فجع فى أعز مخلوقة لديه ، وبكل أسف لم (أتلفن) له أو أتصل به ، كما كان الواجب يقتضينى ، وكنت كلما أفقت من المشاغل وتذكرته شعرت بالأسف الشديد لتقصيرى ، إلى أن فوجئت به منذ أيام فى مكتب أحد الأصدقاء الكبار بجريدة الأهرام فوقعت فى بئر الخجل صريعا ، لكنه نهض فاتحًا ذراعيه كالعادة صائحا فى : « والله لتحشرن يوم القيامة سباكًا » .

الراعى الأسمر

صعيدى اللون سكندرى الملامح ، فرعونى الروح عربى اللسان ، كيمنى قديم من الجراهمة . لنطقه صوت كخرير المياه من النافورة ، نغم أليف ينعش الذهن ويهدهد البدن : « ودى كانت آخر حاجة فى برنامج النهاردة ياأطفال » ، ثم يرن صوته بالوعد الجميل قائلا وهو يبتعد : إلى اللقاء ياأطفالى الأعزاء إلى اللقاء » ، تشيعه تلك الموسيقى الكاريكاتورية الجميلة التى تبدو كضحكات البط أو ضحكات حيوانات أليفة لطيفة ! ذلك هو بابا شارو ، الذى كان أحد فرسان طفولتنا دون منازع ، والذى عرفته فيما بعد باسم « محمد محمود شعبان » . أذكر أننى ظللت مدة طويلة أظن أنهما شخصان بابا شارو صديق الأطفال ومحرك خيالهم ، ومحمد محمود شعبان المخرج الإذاعى المستنير . وحتى بعد أن علمت أنهما شخص واحد ، بقى ثمة فرق بين الشخصيتين لكل منهما فى النفس مكانة بارزة .

أول مرة رأيته فيها لم أصدق أن محمد محمود شعبان هو نفسه بابا

شارو ، فقد رأيت أمامى رجلا ملء هدومه ، صارم الملامح ، رغم رقتها الشديدة ، خفيض الصوت برغم نبراته الحاسمة ، المنظار الطبى فوق أنفه كجزء من الوجه يتسق معه اتساقاً ندر أن تجده بين لابسى النظارات الطبية ، ومن خلف العدستين تطل عينان ينبعث منهما بريق لا تستطيع لمعته الحادة أن تخفى ما وراءها من حنان دافق وأبوة فياضة ، ولا تستطيع النظرة الهادئة المتأملة الرصينة أن تخفى ما وراءها من شقاوة عريقة ، فكأن النظرة المحبوسة فى محجرين ، تضيق بالبذلة الأنيقة ، ورباط العنق الجميل قائلة إن صاحبها فى الحق ابن بلد مصفى ، اسكندرانى أسمر ، لابد أن فتيات كثيرات من بنات بحرى قد عشقن سمرته ونسجن حولها أعشاش غرام . أتصور أنه لم يكن يعبأ بهن ، وأنه كان مجتهدا فى دروسه إلى غير حد ، وقلت لنفسى : كيف يكون هذا الرجل الجاد الصارم ، هو نفسه ذلك البراح الهائل ، الذى يقلد لنا أصوات العصافير وأصوات الشجر ، ويحدثنا بلسان الحيوان والجماد والجدة العجوز الهتماء ؟ . إن أنس لا أنسى ظرفه الشديد وهو ينتزع من هذه الشخصية الجادة الصارمة شخصية الممراح المهزار الذى يفكر بعقول الأطفال ، ويقلد لهجاتهم فى تحفظ وفى غير ابتذال . فى فترات سابقة كانت شخصية الظريف تتحدد ببضع قفشات أثرت عنه وتداولها الناس ، نظراً لصلاحيتها فى التداول بين أناس كثار وأماكن كثيرة قفشات ساخرة طبعًا ، تتراوح سخريتها بين المرارة

والعذوبة ، ولكنها فى العادة قفشة مفحمة فيها ذكاء وخبرة بالحياة ، وقد تناقلت الكتب والروايات أخبار رجال اشتهروا بالظرف وحده ، كان الظرف المجرد قيمة كبرى يستحق الإنسان بموجبها أن يدرج فى سجل الخالدين ، مع أن مواهبهم الفنية كانت تستهلك فى غير موضوع ، وربما فى حفلات السمر والتسلية - مثل هذا الأنموذج استأثر بالمجد وحده ، وأغفلت الروايات أخبار ظرفاء لم يتح لظرفهم أن يعرض - مجردا - فى حفلات سمر أو ندوات أو ماشاكل ذلك من المناسبات ، ذلك أن ظرفهم يدخل ضمن موهبة شاملة تحرث دائما فى أرض موضوعية ، فيتحول ظرفهم من حلية يعلقونها على الصدر فى المجتمعات إلى اشتقاقات لونية جديدة يطعم بها رؤيته للفن والحياة والأشياء ، كاشفابها عما وراء الفن والحياة والأشياء من ألوان أخرى غير مرئية للعين المجردة ، نعم إن الظرف عند الفنان الأصيل يوسع من رؤاه ويعمقها إذ هو يضفى عليها طبعة الإحساس بألوانه الزاهية الناطقة .

الظرف فى فنان كبابا شارو ، هو الذى خرج به من إطار الفنان المتزمت بقناع اجتماعى إلى الفنان المنطلق ، وجعله فى أعماقه يزرى بالشخصيات المحبوكة على فراغ ، المنضبطة على غير مقاييس ! وكانت شخصية الفنان فى جيله تسعى إلى كسب مظهر الاحترام حتى يكون بحق فى أعلى السلم ، ويتوسل الفنان بمظاهر عديدة كثيرا ما كانت تجىء على حساب الفن ، فإذا كان كاتبًا أديبا

مثلا ، نراه يبتعد عن الحكى بضمير المتكلم إذا كان سيحكى عن تجارب من وجهة نظره ، فاضحة أو تتناول أموراً ينفر هو من أن تلصق به ، وإذا كان ملحنًا تراه يأنف من التلحين لمطربة معينة أو لمطرب معين برغم حلاوة صوته ، لمجرد أن هذا الصوت يغنى فى أماكن غير الإذاعة ، وإذا كان مطرباً تراه يأنف من الغناء فى أفراح حتى ولو كانت أفراح الأهل والأصدقاء ، وإذا كان إذاعيا تراه يأنف من أداء المواد التى لا تحافظ على رصانة صوته ، ولا تظهر حلاوته وخشونته . وقد كاد توفيق الحكيم يبتعد تماما عن فن المسرح تلبية لرغبة مجتمعة ، وتصديقا له على أن الرجل الذى يمشى وراء كامل الخلعى فى شارع محمد على غير محترم ، صحيح أن كامل الخلعى . فنان موسيقى كبير ، ولكنه لا يتورع أن يمشى بالجلباب والقبقاب يطرقع على بلاط الشارع ، وهذا ليس من مظاهر الناس المحترمين !. وإذا علمنا أن « كامل كيلانى » هو أنصع الرواد فى أدب الطفل والكتابة للطفل ، باعتباره عقلا يباريك غير أنه صغير ، وأن الكتابة للأطفال قبله كانت شيئا يستهان به ، وينظر إليه بعض السذج من الكتاب والأدباء باعتباره أقل قيمة من الكتابة للكبار ! وواقع الأمر أن ذلك العجز كان نقصاً فى الثقافة العربية إذ إن أغلب كتاب العربية فى معظم فترات ازدهارها وانحسارها على السواء ، كانوا بالدرجة الأولى من أصحاب الأساليب ، الذين يكتبون تنويعات على لحن واحد متعدد النغمات ، ثم طغى الجانب

الموضوعى على الكتابة العربية حين ازدادت الثقافة وتنوعت وتوسعت ، ثم تنوعت أشكال الكتابة الأدبية والفنية وتعددت ، ومن علامات ازدهارها اهتمام أحد أدباء ذلك الجيل بكتابة ماسمى بأدب الأطفال ، فقد تنازل وهو الأديب البارع الأسلوب ، المتين البنيان ، الجلى العبارة - عن مخاطبة الكبار ومضى يخاطب الصغار فإذا به يكبر بهم إلى مستويات عالمية .. أقول إذا علمنا أن كامل كيلانى من جيل لم يسبق جيل بابا شارو بكثير ، لعلمنا أن ثمة صلة لعلها صلة الثقافة - بين جهود كامل كيلانى كاتباً وناشرا وجهود بابا شارو مخرجًا ومؤديًا ومربيا . لم تكن فنون مخاطبة الأطفال بالأمر اليسير فى ثقافتنا الفنية المعاصرة ، وإذا كان « كامل كيلانى » قد أجاد استخدام الشائع فى الغرب والشرق من أساليب المخاطبة ، كاللجوء إلى شخصية الحيوان وعالم الحيوان ، أو المغامرات أو الرحلات ، أو الروايات الموضوعة ، بهدف خفى محسوس ، أو غرض اجتماعى أو تاريخى بلغة غير مبتذلة ، سهلة العبارة والتركيب ، واضحة المعنى ، جازمة حاسمة ؟ فإن بابا شارو حين اجتذبه عالم الصغار وأحب أن يكون مخاطبًا لهم ، ومسامرًا ومعلماً ومربيًا ، لم يكن ذلك ليصرفه تماماً عن عالم الكبار ، وهذا وجه آخر سنعود إليه . لكنه حين قرر مسامرة الأجيال النابتة ، لم يكن بين يديه تراث سابق يستفيد منه أو يبنى عليه تطويراته ، بل إنه يقتحم ميدانا جديدا له رهبته ، ولابد للموهوب العاقل أن يتحسب من

الإمكانية المتاحة له ، ويعاملها بحذر شديد لأنها بقدر امكانيتها اللامحدودة فى التعبير ، لا تعرف الحل الوسط ، هى أمر هزيمته منكرة ، والميكرفون كالجواد الجامح ، أو كمقود السيارة المندفعة ، يحتاج إلى لجام من اليقظة الهائلة . فهل تراه يلجأ إلى الحديث المباشر ؟ أو إلى ابتداع الأشكال الدرامية والموسيقية والاستعراضية ؟ حقيقة الأمر أن بابا شارو نجح نجاحاً كبيرا جدا فى استخدام كل هذه الأشكال فى برنامجه واستطاع أن يكبح جماح الميكروفون فى خيال الأطفال ، مع أنه قفز بهم فوق أنهار ، وطاف بهم وسط غابات وحدائق وقصور ومغامرات . وقد كان يكفيه لكى يحصل على احترامنا وتقديرنا ، أن يقف من البرنامج موقف المخرج الإذاعى الجبار ، أو موقف المعد المنتقى لفقراته والمتداخل فى نهجها ، لكنه يأبى إلا أن يجعلنا جميعا مهما كبرت بنا السنون ، نظل ننظر إليه على أنه بابا .. شارو ، أو محمد محمود شعبان ، ليكن ما يكون الاسم ، ولكنه شخصية بارزة كبيرة الحجم فى وجداننا واسمها بابا شارو .. ذلك أن الأب المحيط قد تأهل لذلك بما تنطوى عليه شخصيته من ظرف أصيل ، ظرف يضفى على النطق لثغة جميلة ، ورقة مفرطة ، ظرف يجعله حين يزعم لك ، وأنت بعد لم تره فى حياتك ، تفصلك عنه عشرات الأميال والمدن — إنه أبوك ، فأنت تصدقه ، ويقول لك : عيب يامحمد أحسن هازعل منك ، صحيح أنه ربما كان محمدًا غيرك ، ولكنها الإحاطة فى صوت

بابا شارو تجعلك فى موقف محمد ، حتى لو لم تكن محمداً ، وتصدقه وتخجل بينك وبين نفسك من فعل الذى تبهك عليه . بل تسعى إلى فعل أشياء لو علم بها فلربما تعجبه ويشيد بك فى جنة الأطفال ورياض الأطفال ، فكل ما هو أطفال فى جيلنا ينتسب بالضرورة والواقع لبابا شارو .

بابا شارو - وما أظرفه من اسم حتى لو لم نفهم معنى كلمة شارو ، لكنها تعنى ذلك الأب الذى ليس هو أبى على التحديد ، ولكنه أبى على الحقيقة ، إنه يجسد الأنموذج الأبوى الذى يميل إليه الأطفال جميعا ، وفى الوقت نفسه يخشون بأسه وغضبه وخصامه . وهذه الموهبة مصدرها أن بابا شارو لم يكن كأبينا يتنزل من عليائه ليكلمنا ويسخر منا ، أو يوبخنا أو ينفحنا ، أو يستثير همنا بشكل منفر غليظ - مثلا مثلا - إنما هو لا يحدث الأطفال باعتبارهم أطفالا ، وإن استخدم فى مناداتهم لقب أطفال ، إنما يخاطبهم باعتبارهم كبارًا مثله ولسوف يتعظان - معًا - من الموعظة التى ستجىء فى نهاية هذه التمثيلية ، أو هذه الحكاية ، أو هذه الزهرة باعتبارهم أصدقاء تقوم على احترام الحدود الفاصلة بينهما ، هم أطفال وهو أب ، وهم كبار مثله وهو طفل مثلهم ، فما أظرف ذلك وأروعه ، إنه عالم كامل ذلك الاسم الذى لم يختف ولن تختفى من آذاننا : بابا شارو .

لبابا شارو ولع بالغناء ، وشخصيته فى حقيقة الأمر شخصية

غنائية بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى . وربما كان طريفًا أن يحدثني الملحن الكبير « محمود الشريف » قائلا إنه التقى ببابا شارو في الإسكندرية كأبناء حي واحد ، لا يعرف أحدهما الآخر عن قرب ، إلى أن التقيا في القاهرة في مشوار الفن الذي جمع بينهما على البعد ، فلما تصادقا وعرض بابا شارو على أم محمود الشريف وجيء بسيرة أهله ، اتضح أن بابا شارو قد رضع في طفولته من أم محمود الشريف ، أجل لقد روى لي محمود الشريف هذه الحكاية وهو الصديق الصدوق لبابا شارو ، قدما معًا أجمل ما أذيع في الميكرفون من برامج غنائية . وربما كان مدلولها يبدو على سبيل النكتة ، ولكن لعله دليل لا يخلو من جدية في أن يكون بابا شارو ، قد رضع الجانب الغنائي في شخصيته الفنية من أم محمود الشريف . أقول بكل ثقة إن برنامجا « كعذراء الربيع » أو « الراعي الأسمر » أو« قسم » ، لا يمكن أن يخرج إلا من شخصية في أعماقها موسيقى كبير ، مغن ابن بلد ، بالسلامية أو الأرغول . منشد بالرباب ، شاعر يتبدد ، ثم يتجمع في بعث خلاق ، أجواء كثيرة تصورها برامج محمد محمود شعبان ، وتكشف عن جانب غنائي جبار في شخصيته يتيح له أن يتذوق هذه المستويات الموسيقية العليا ، ويساهم في خلقها ويصنع منها ذلك الكيان المتناسق المتماسك المتين ، كالمعبد الفرعوني أو المسجد الإسلامي ، « شغل » إذاعي كشغل الإبرة ، كشغل الصواني البديعة في خان

الخليلى وشغل النسيج البديع فى السجاجيد . أقول أيضا أننا يمكن أن ندرك مدى الجهد والعناء المضنيين اللذين بذلهما بابا شارو فى تسجيل هذه التحف الموسيقية ، بكل هذا الانضباط الفنى والصفاء الصوتى فى عصر لم تكن فيه أجهزة إذاعتنا قد تقدمت هذا التقدم الميكانيكى الكبير . لاشك أن عنصر المحايلة ، لعب الدور فى إثارة التنافس الخلاق ، ولكن هذا التنافس اتاح لنا أن يكون فى حياتنا الفنية وتاريخنا الاجتماعى شخصيات ، كعبد الوهاب يوسف ، وأنور المشرى مثلا ، أو صلاح عز الدين أو غيره من الإذاعيين الذين حاولوا خلق الأدب الإذاعى ، ونعنى به ذلك النوع من الانتاج الفنى الإذاعى الذى يتجاوز دور التسلية السهلة السريعة إلى دور إشاعة الفكر والارتقاء بالذوق والأخلاق . وأى محاولة لتقييم هؤلاء الرواد لابد أن تقف أمام بابا شارو وقفة طويلة المدى ليس باعتباره إذاعيا كبيرا أو ممثلا لأهل المهنة ، بل باعتباره صرحا كبيرا هائلا ، بانه الشخصية الكبيرة الحجم ، المربية ، المؤدية ، المساهمة إلى ذلك فى تطوير الميكرفون كأداة كوسيلة فنية واسعة الإمكانيات ، واسعة الحظ من الانتشار ، وعن فهم دقيق وعميق لطبيعة الميكرفون كأداة ودور معا ، قدم محمد محمود شعبان أروع ما أذيع فى الإذاعة من برامج غنائية جديرة حقا بالاستماع ، لا يعلو عليها ذهن أو ثقافة وسوف تظل تسمعها الأجيال إلى مالا نهاية ، ليس باعتبارها أنغاما حلوة أصيلة ، وهذا حق ، ولكن

باعتبارها مشمولة بالبناء المحكم بناؤه ورؤيته وإطاره ، فأنت قد تسمع الأغنية منفردة ذات لحظة ، أو حتى فى حفلة طرب ، ولكنك لابد أن تنثال فى ذهنك ووجدانك بقية البرنامج كسلسلة موصولة الحلقات لا تنفصم .

وكأنما لم يكفه كل هذه المستويات الرائعة التى قدمها فى مجال البرنامج الغنائى إذا بطموحه الفنى الكبير يهفو إلى مضارعة أبى الفرج الأصفهانى فى أغانيه . لقد روى أبو الفرج الأصفهانى كتاب الأغانى فى نيف وعشرة مجلدات كبيرة ، أرخ فيها للغناء والطرب والنشاط الشعرى فى تاريخ العرب الحديث ، وقد دخل هذا الكتاب فى ثقافة كافة الأجيال المتأدبة والكاتبة والمثقفة بوجه عام ، ويعد مصدرًا من مصادر الثقافة بوجه عام ، ويعد مصدرا من مصادر الثقافة اللغوية والشعرية ، بل والتاريخية ، ولقد أنفق الأصفهانى عمره كله فى جمع وتدوين هذا الكتاب الفريد ، فكيف بمحمد محمود شعبان ، يفكر فى إعادة رواية هذا الكتاب إذاعيا وغنائيا بأسلوب عصرى ؟! هو بلا شك مشروع هائل وطموح عال . لكن بابا شارو كان فعلا على مستوى المشروع وقد أحسن الاختيار حين عهد إلى الشاعر الكبير عبد الفتاح مصطفى – وهو من رواد البرنامج الإذاعى وشعرائه الأفذاذ – بكتابة هذا العمل الفذ .. من منا ينسى برنامج الأغانى .. للأصفهانى ؟! . مع تلك اللازمة الموسيقية الإيقاعية العذبة الفاصلة بين الأغانى

والأصفهانى ، ثم صوت المرحوم حسن البارودى وهو يشرع فى الرواية ، لعله أحكم اختيار لأنسب شخصية ، أن يقوم البارودى بدور الأصفهانى ، يالعبقريتك يابابا ، لقد كانت الأذن تشعر بتراب الزمن الغابر يتصاعد من صوت البارودى . أزعم أن ذروة البرنامج الغنائى الإذاعى قد وصلت أوجها فى برنامج الأغانى للأصفهانى ، وأن مكتبة الإذاعة يجب أن تفخر بوجوده بين رفوفها وحدها ، طالما أننا مغرمون بحجب الكنوز الثمينة ومولعون بالإلحاح على الغث !؟ ، كيف لا نعيد إذاعة هذا البرنامج بجميع حلقاته فى إذاعات كل العواصم . إننا لو فعلنا ذلك لعلمنا أطفالنا كيف ينطقون اللغة العربية الفصحى نطقاً سليما فصيحًا ، ولساهمنا فى ترقيق أحاسيسهم بتذوق الغناء الرصين العذب الملىء بالمعنى ، ولأنعشنا فى أذهان مخرجى الإذاعة الشبان مستويات عليا من البرامج الغنائية الرفيعة .

لابد أن ينحنى المرء إجلالا لألف ليلة وليلة ، هى وحدها صرح قائم بذاته من صروح الميكرفون فى أوج ازدهاره فى مصر ، حين نضج البرنامج التمثيلى على يدى شعبان وغيره ، فأصبح نوعًا من الأدب الرفيع يجب الإنسان أن يقتنيه ويسجله لمكتبته الخاصة ، يعود إليه وقتما يشاء ، إذ لابد أن يعود فيستزيد ويستزيد ، فالعمل الفنى الأصيل لا يفقد القدرة على العطاء فى كل مرة ، فى ألف ليلة وليلة – واتكاء على نص أدبى رفيع المستوى كتبه طاهر أبو فاشا –

أقام بابا شارو أبنية شاهقة من التمثيل الدرامى ، كقاعدة مبدئية ، ثم ارتقى بدوره كمخرج تنفيذى ، وحمل على عاتقه مسئولية تصوير عصور زمنية برمتها والعيش فيها ، ولمسها لمسا ماديًا يشعر به المستمع ويتابعه كأنه يعيش بدوره فى ذلك العصر مستكشفًا أسرار المدن الاسطورية مجتازًا غابات ومهارات وأحراشًا وأنهارًا كل ذلك ليس فقط تسمعه بل تحسه وتلمسه بشعورك لمسا ماديا مجسدا فى أذنيك ، مقدمًا عشرات الملوك والأمراء والقواد لا يتشابه أحدهم فى الأداء أو جوهر الشخصية مع الآخر ، ولصوصًا وقوادين وسماسرة ونخاسين .. إن المخرج هنا يحيل النص من كلمات مسطورة إلى حياة متكاملة متضافرة متناسقة ، ثم يضيف إليها رؤيته الخاصة ، فكأنه قد ساح بنا فى وجدان الأمة العربية عبر قرون طويلة عديدة ، أبرز من خلالها التناقضات والأوبئة والمخازى ، وحمل الأشياء رموزها العصرية الغنية ، فكأن عصور ألف ليلة وليلة ، قد شفت عن عصرنا بقدر ما شف عنها عصرنا . وقد علمت أن الحكايات الأصيلة لألف ليلة قد انتهت بعد سنوات قليلة ، وأن طاهر أبو فاشا كان يؤلف حكايات على غرارها يطبع عليها جوهر العصر المعاصر لكتابتها .. وإذا كانت حلقات ألف ليلة وليلة قد باتت لسنوات طويلة ملمحًا بارزاً فى الليالى الرمضانية الإذاعية ، فإننى بكل ثقة أقول إنها ملمح بارز فى تطور التمثيلية الإذاعية نحو الأدب الإذاعى الرفيع الذى يقوم على سمفونية متكاملة الأصوات .

قليل الكلام عن نفسه خجول إذا حدثته عن أمجاده ، دمث إذا تحدث عن الآخرين أو اضطر إلى قول رأى فى أعمالهم .ينساب فى الحديث إذا كان يحاضر فى الفن الإذاعى . أذكر أننى كنت أحاضر فى المعهد العالى للفنون المسرحية ، وكانت إحدى حصصى الصباحية تالية مباشرة لاحدى حصصه التى يحاضر فيها فى الفن الإذاعى ، وفى إحدى هذه الحصص حضرت فى موعدى فوجدته جالسًا فى الحجرة مع الطلاب منخرطًا فى الحديث . فخجلت أن أنبهه إلى أن موعد حصتى قد بدأ ، ولما رأيت أن شروعه فى الختام لا يزال بعيدا كففت عن الرواح والمجىء فى الطرقة وطرقت الباب مستأذنًا فى الدخول فأذن لى بهزة من رأسه ، فدخلت وحشرت نفسى بين الطلاب وجلست أستمع إليه بشغف وأكف عن النظر فى ساعتى . وقد انتهى موعد حصتى وهو لا يزال يشرح ويحلل ، وبنهاية حصتى تبدأ الفسحة ، وأظن أنها لو لم تكن وجاء أستاذ الحصة التالية لى ، لجلس هو الآخر مستمعًا .. لبابا شارو !.

حديقة الكروان

الجبهة عالية تسعى إلى ارتفاع مستمر ، كلما اضطرمت بها الأفكار والخواطر ، جنحت تجاعيدها إلى التصاعد طبقات فوق طبقات ، كأنها حبل البكرة المربوط فى الدلاء يلتف على البكرة عائدًا صاعدًا بالدلو ، الذى امتلأ من بئر الوجدان عذوبة وزلالا . المنظار الأسود فوق أنفه المستطيل يبدو على اتساع عدستيه - مجرد شريط أسود يفصل فى جبال الجبهة بين منطقتين عظيمتين فى وجهه . منطقة الجبهة ومنطقة اللسان الصداح ، الذى إن لعب فى الحلق ينبعث من الفم أصوات وأنغام ، تنحنى لها القلوب والجباه على الفور ، فما بالك لو استطرد ، ولو استمعه أحد فى أى بقعة فى الأرض ، حتى ولو لم يعرف لغة اللسان فإنه لابد أن ينجذب ويتحول إلى آذان صاغية ، تطلب المزيد والمزيد من هذا الهدير العظيم ، يصب فى الصدور صفاء وطفولة وإنسانية ، أصوات وأنغام على بساطتها وتلقائيتها بل وجلافتها فى بعض الأحيان تمتزج بالمشاعر فى الحال ، وتقوم بتصفية الأحاسيس من كل الشوائب .

ليس فى حاجة إلى أن يتعلم أى لغة يخاطب بها الأقوام فى غنائه ، فلغة الغناء عنده مفتوحة على جميع الأفهام بلا حاجة إلى قواميس . وهكذا قدر للضرير المصرى ابن حى السيدة زينب ، أن يملك القدرة على التأثير فى كافة الوجدانات الإنسانية ، مع أنه فى الأصل شيخ واسمه سيد مكاوى .

موهوب حتى النخاع ، تنتسب موهبته إلى عالم المشيخة ، قدر انتسابها إلى عالم المغنين المحترفين . حقيقة الأمر أن عالم المشيخة هو نفسه بئر لا ينضب من الغنائيات ، ذلك أن موسيقى القرآن الكريم لعبت دورًا عظيمًا فى ترقيق الإحساس بأداء اللغة العربية بجميع لهجاتها المتعددة ما بين البطون والصدور فى القبائل والأقاليم ، وربما كانت هذه الموسيقى العظيمة هى أحد الأسرار الإلهية التى تعد من بين معجزات القرآن الكريم ، إذ إنها أصبحت بتحديدها الموسيقى للألفاظ تلزم جميع الألسن بتحديد الحرف من خلال موسيقية الحرف نفسه الذى هو فى حقيقة الأصل تجسيد صوتى لمعنى متفق عليه أبجديا . ومن قراءة القرآن الكريم خرجت معاطف موسيقية خرجت من تحتها ألوان متعددة من الأداء الغنائى المحض كالاستغاثات والتواشيح والإنشاد ، ونده المدد وما إلى ذلك من ألوان خلقت لنفسها أجيالاً من الموهوبين ، وتراثًا من الأنغام والأشعار ، بل والمقامات الموسيقية . من هذه المعاطف الموسيقية الغنائية التراثية الدينية ، خرجت أجيال عديدة من الموهوبين انتموا

بعد ذلك إلى مصاف المغنين بعد أن خلعوا ثوب المشيخة الغنائية أو الغنائية المشيخية ، وارتدوا ثوب المغنى المستفيد من التراثات الأخرى ، لعل أوضحهم وأبرزهم بصمة على صفحة التاريخ كل من الشيخ سيد درويش والشيخ زكريا أحمد ، فضلًا عن مشايخ سابقين ولاحقين كالشيخ أبو العلا محمد والشيخ المسلوب .

من كل هذه الأنهار شرب كذلك الشيخ زكريا أحمد ، لكنه كان إلى عالم المشيخة أميل ، ولم يكن هذا نقصًا فيه أو تحديدًا لموهبته ، لكننا نقول إنه حصل على إمكانيات هائلة جدًّا من طرائق قراءة القرآن الكريم وتجويده . وإذا كان الشيخ زكريا أحمد قد استفاد بطرائق وأساليب الغناء التراثى القديم ، وابتنى بيوتًا لحنية جديدة على نفس الطراز وبنفس الأساليب ، على شيء كثير من التطور والاستنارة ، فإن الشيخ سيد مكاوى قد استفاد نفس الفائدة ، ولكنه ابتنى بيوتًا لحنية من طراز آخر يحاكى طرز الأشكال التى اخترعها الشعب بفطرته ، ولكن على شيء كثير جدًّا من التطور والاستنارة ، والفرق بين فنان كزكريا أحمد وفنان كسيد درويش ، هو أن الأول يصل عن طريق المشاعر إلى الوجدان الخالص ، أما الثانى فيصل عن طريق المشاعر إلى الوجدان والعقل معًا ، والمستمع لدى زكريا يجهش بالبكاء وتفيض عواطفه ، ولدى أبو درش يلوى شفته من عمق التأثر ، وتلتمع الدموع فى عينيه التماع الأفكار فى ذهنه .

ومن صلب هذين الأبوين انحدر إلينا سيد مكاوى يحمل فى أصلابه الموسيقية دماء سيد درويش وزكريا أحمد ، جماع الوجدان الخالص المنفتح مع ذلك على الذهن مباشرة . يقولون إنه فى مطلع صباه وشبابه كان يشتغل بقراءة القرآن الكريم ، وهذه سمة مصرية أصيلة فى الواقع ، فكل ضرير فى بلادنا ينتسب مباشرة إلى قراءة القرآن ، كأنما الشيخ من إحدى علاماته المميزة أن يكون ضريرًا ، ولربما كان ذلك راجعًا إلى ذكاء العميان وتبحرهم فى أمور الفقه والدين تبحرًا لا تصرفهم عنه مثيرات بصرية . وتفوق العميان بوجه عام أمر فى غير حاجة إلى دليل أكثر من المعرى وطه حسين وسيد مكاوى .. ويقولون أيضًا إن قراءته للقرآن فى صباه كانت مؤثرة إلى حد كبير جدًّا برغم أنه لم يكن ينسب نفسه إلى صف القارئين ذوى الأصوات الجميلة . ولسنا نعرف بالضبط كيف تحول مجرى حياة الشيخ سيد مكاوى من قارئ للقرآن الكريم ، إلى واحد من كبار الملحنين فى العالم العربى ، ذلك أن الشيخ سيد ضنين بالمعلومات عن حياته الخاصة ، كتوم ، ربما لأنه لا يحب الحديث عن حياته الخاصة ، وربما لأنه يعرف أن حياته الخاصة الماضية يعرفها عدد كبير جدًّا من الناس إلى حد يكفيه مؤنة الحديث عنها . نحن أيضًا لانحب الخوض فيها إلا بقدر ما يلقى الضوء على مواهبه حتى نفهمه حق الفهم ونتيح للدارسين فرصة تقييمه على النحو الصحيح .

ولقد عرفت من بعض مصادر وثيقة الصلة به ، أن موهبة سيد

مكاوى نشأت بشكل قدرى محض ، بمعنى أن القدر هو الذى لعب فى حياته دورًا عظيمًا ، فلو لم يكن قد جاء إلى الحياة ضريرًا لما التحق بالموسيقى القرآنية ، ولو لم يكن قد التحق بالموسيقى القرآنية لما انفتح على عموم الموسيقى ، ووراء ذلك أم رءوم أرادت بدافع خفى أن تصنع له حظا عظيمًا فى الحياة دون أن تكون واعية على الحقيقة بهذه الإرادة ، إذ يقولون إنها لما رأته قد تعشق الموسيقى وبات يستجيب لها ويحفظها بسرعة فائقة ويعيد ترديدها بسرعة فائقة ، فرحت لذلك غاية الفرح . وفرحت أكثر حين رأته يتعلم العزف على آلة العود ويترنم على أوتارها بحلو النغم وفنون التلاحين المشهورة فى ذاكرة المجتمع القديم والجديد . وفيما كانت تسير ذات يوم لبعض شأنها فى أحد شوارع المدينة استوقفتها عربة روبابيكيا يقف خلفها بائع ، والناس عادة تقف أمام عربة الروبابيكيا لتلتقط شيئًا قديمًا نادرًا تسرب من أهله الأصلاء ، أو تساوم على شىء يمكن ارتداؤه لبعض الوقت بشكل لائق ، أو أى شىء يمكن الانتفاع به ، ذلك أن الروبابيكيا هى كما نعرف مخلفات الآخرين من شتى الأشياء ، ولكن ، أن تقف سيدة من حى السيدة زينب ترتدى الملس والطرحة وتنتعل الخف الأسود ، أمام عربة روبابيكيا محملة بالأسطوانات الموسيقية فذلك شىء غريب فى الواقع ، لكن هذه السيدة البلدى ، التى لا تعرف شيئًا عن هذه الأسطوانات ، ولا تعرف حتى كيف تفك الخط أو تديرها ، توقفت

أمام الأسطوانات ، وراحت تقلب فيها والبائع يبرم شاربيه وينظر إليها فى صبر منتظرًا أن يسفر تقليبها عن شىء يضحكه ، لكنها بكل بساطة نظرت إليه قائلة فى براءة : « بكام دول ياعم ؟ » قال البائع : « دول إيه يا حاجة ؟ » . قالت السيدة « البتوع دول .. الاسطوانات » . قال البائع : « كلهم كلهم ؟ » . قالت : « أيوه كلهم » . فعاد البائع ينظر نحوها فى استغراب شديد ، ذلك أن العربة كانت تمتلئ بما لا يقل عن ألف أسطوانة تقريبًا . وليس بمعقول أن تكون هذه الحاجة جادة فى شرائها ، لكنه هز كتفيه قائلًا : « بكذا » ، وضرب رقمًا ، فظلت تحاوره وتساومه وتستحلفه بالنبى ، ويحلف لها بالطلاق ماجبت ثمنها إلى أن شوح قائلًا : « خلاص ياستى الله يلاهم له بركه » .. هاتى فلوسك . وكانت صرة المنديل فى سيالتها تحتوى على مبلغ مدخر لشراء شىء ضرورى ، فما كان منها إلا أن دبت يدها فى سيالتها وأخرجت الصرة وأعطت كل ما فيها للبائع ، ثم صنعت من المنديل حواية برمتها على رأسها و .. شيلنى ياعم .. فبحرص شديد جدًّا رص لها البائع تلا بل جبلًا من الأسطوانات ، وتأبطت بقيتها ، ثم انطلقت إلى الدار لا تلوى على شىء .

أيامها كان سيد – وهو طفل صغير ضرير – يمارس الشقاوة فى حى السيدة زينب ، بل ويركب الدراجات ! حتى أن صديقًا لنا اسمه يسرى كان صديق طفولته ، كثيرًا ما حدثنا عن شقاوة سيد

مكاوى وهو يركب الدراجة ، إذ يجلس فوقها ممسكًا بالـ « جادون » ورجلاه فوق الدواستين وقد أجلس على ماسورة الدراجة شخصًا مبصرًا يقوم بحفظ التوازن ويوجه الدراجة ، وسيد يصيح فى المارة : اوعى ياجدع وسع ياجدع ، فإذ ينظر الناس يتصايحون ضاحكين حين يبدو أنه هو الذى يقود الدراجة ، ولربما كانت صفقة الأسطوانات السالفة الذكر هى التى أقعدته فى الدار تمامًا ، حيث استقضى جهازًا يستمع عليه ، ويقولون إنه بعد شهور قليلة كان يحفظ معظم هذه الأسطوانات عن ظهر قلب .

لسنا نعرف ما إذا كانت تلك الأسطوانات غربية أم شرقية ، لكنها كانت بالتأكد مخلفات إحدى الأسر السميعة ، ولابد أنها كانت متنوعة . يقولون كذلك إنه كان يعاشر إحدى الأسر المستريحة ، وكان يطربهم بصوته حين يقرأ القرآن الكريم أو يغنى بعض الأذكار والأناشيد الدينية ، وأن هذه الأسرة كانت تملك عددًا هائلا من الأسطوانات الغنائية والموسيقية وأنه كان « يسوق الشقاوة » على هذه الأسطوانات ، فيظل يداعبها على آلة الجرامفون حتى حفظها ، ولما سئل عن سر قدرته الهائلة تلك على حفظ الأنغام فى كل هذه الأسطوانات ، كأن رأسه مكتبة حافلة بالنوت الموسيقية المدونة ، أجاب بأن إحساسه بأنه لن يكون مالك أسطوانات أو آلة جرامفون جعله يحتفظ بالأسطوانات فى دماغه ، ليستطيع الاستماع إليها وقتما شاء . هذه العلاقات الحميمة الجادة

بالموسيقى لابد أن تخلف عبقريا حقيقيا . الجدير بالذكر كما لاحظ أصدقاء صباه وطفولته أنه لم يكتشف ذاته الموسيقية الحقيقية إلا حينما تعرف فى خضم بحر الأسطوانات الهائل على كل من سيد درويش وزكريا أحمد . خلال هذين الأستاذين العظيمين وضع يده على السر الأعظم ، ألا وهو سر التأثير فى البشر بواسطة الأنغام والأوتار ، فإن تؤثر فى البشر ليس معناه أن تجعلهم يهزون رءوسهم أو أكتافهم أو أردافهم طربًا ، فذلك نوع من دغدغة الأعصاب والمشاعر لا يليق بفنان ، إنما الفنان الحق هو من يملك القدرة على التأثير فى النفس بواسطة النغم ، ومعنى التأثير أن يترك فيك معنى جديدًا يضاف إلى رصيدك من المعانى ، أن يوقظ فيك حسا كان غافيا ، يلفتك إلى مشاعر لم تكن قد مارستها من قبل ، يوسع من مداركك الصوتية ويزيدك - من ثم - ارتباطًا بسمفونية الكون العظيم . يجعلك قادرًا على تحديد الأصوات على الحقيقة وتدوينها فى ذاكرتك .. لعمه زكريا أحمد فنون من التلاحين تحفر فى الوجدان إلى أعماق لانهائية .. ولعمه سيد درويش فنون من التلاحين يستضىء بها الذهن والخيال إلى أبعاد لا نهائية .. فكون لنفسه من مزاجهما أسلوبًا يخاطب العقل والوجدان معًا ، فانضم بذلك إلى صفوف الفنانين المفكرين .

أبدًا لا يمكن إدراجه بين الملحنين المجردين ، إذ أنه يعلو درجات كبيرة جدا فوق درجة الملحن ، لأنه ملحن مفكر ، والمفكر ليس

بالضرورة ذلك الذى يؤلف الموسيقى السيمفونية أو يكتب فى نظرياتها ، إنما المفكر هو ذو النظرة الشاملة الملمة إلمامًا دقيقًا بكافة التفاصيل الدقيقة . واللحن عنده ليس مجرد بناء لحنى نغمى ، إنما هو بناء مركب بهدف « التعبير » عن وجهة نظر معينة برغم تلقائيته الشديدة . « الليلة الكبيرة » خير مثل على سعة أفق الفنان وشمول نظرته ، فهو فى هذه الصورة الغنائية العبقرية لم يقدم لحنًا واحدًا ، بل لم يقدم مجرد مجموعة من الألحان المتنوعة التى يختلف كل لحن منها عن الآخر اختلافات لحنية كثيرة ، إنما قدم لنا مجموعة « بيئات » غنائية متفردة ، كل لحن يمثل بيئة فنية واجتماعية كاملة ، وكل هذه البيئات الغنائية تنصهر فى شكل غنائى واحد هو شكل المولد ، وإنها لسلاسة عظيمة أن تنتقل الأذن - دون اصطكاك - من بيئة الإنشاد الفلاحى « ليلتنا أنس وجلجلة » ، إلى بيئة مغنى الطهور ، إلى بيئة مغنى باعة الحمص ، إلى الباعة الجائلين ، إلى آخره ، وصحيح أن ريشة الشاعر العظيم صلاح جاهين ، وضعت الرتوش البارزة فى تجسيد هذه الصور تجسيدًا شعريًّا واقعيًا ، ولكن ريشة سيد مكاوى هى التى « مثلت » هذه الرتوش أى صنعت لها تمثالا بأزميل حاد مبصر ودقيق ، حتى لتستطيع صورته اللحنية تلك أن تكون عنوانًا على الشخصية المصرية .

أرأيت إلى ذلك المسحراتى الذى اكتشفه شاعر مصر الأكبر

« فؤاد حداد » وكتبه كما لم يشعر به أحد من قبل ؟ إن المسحراتى هاهنا نمط مصرى له لوازمه الموسيقية والغنائية المحددة ، بل وعباراته الشائعة بصياغاتها الشعبية العتيقة . لكن تعالوا بنا نرى أى مضمون عظيم هائل يحمله مسحراتى فؤاد حداد ، إنه يوقظ النيام لا ليتسحروا هذه المرة ، استعدادًا للصيام ، بل ليفيقوا إلى مضمون الحياة والعمل والإيمان الحقيقى ، إنه دعوة إلى الحلول فى الغد المأمول ، أيظن أحدكم أن ملحنًا غير سيد مكاوى كان يستطيع تقريب هذا النموذج المصرى الأصيل إلى ذاكرتنا ؟ أنا شخصيًا لا أظن ، فالواقع أن سيد مكاوى قد ابتدع لونًا جديدًا من الأداء قام خلاله بتأليف شخصية المسحراتى كما يقوم الروائى بتأليف شخصياته ، إن الروائى إذا كان يؤلف الشخصية من عديد من الشخصيات التى عاشها وعرفها فى حياته ، بحيث يختار من كل واحد شيئاً من الطبع ، أو الملامح يضيفه إلى الشخصية المؤلفة ويسويها كلها فى سبيكة واحدة ، فإن سيد مكاوى قام بتأليف شخصية المسحراتى من عشرات النماذج من المسحراتية الذين قابلناهم وعرفناهم فى حياتنا ، بحيث أنه اختار من كل نموذجًا ملمحًا طريفًا ، نبرة صوت مثلا ، طريقة نطق ، طريقة مد ، تجويفًا صوتيا مقصودًا حتى جاءت شخصية المسحراتى علمًا على ظرفاء الميكرفون ، الأكثر مدعاة للدهشة والتقدير معًا ، إن سيد مكاوى لم يصرف جل اهتمامه فى خلق هذه الشخصية الفنية المتميزة الأداء

الإنسانى ، بل إنه طوعها لأداء أعلى المضامين الفكرية المحسوسة ، وكان شكل الأداء الكاريكاتورى متناسقًا تمام التناسق مع المضمون الجاد العميق وهذه هى القدرة الواعية المفكرة وراء موهبة التلحين فى الفنان سيد مكاوى .

إذا كان سيد مكاوى قد تلازم فنياً مع الشاعر صلاح جاهين فى خطوات غنائية ناجحة ومثيرة ، فإنه قد تلازم مع الشاعر فؤاد حداد فى خطوات غنائية عبقرية ، أنسيت أغنية « الأرض بتتكلم عربى ؟ » . ما أظنك تنساها ولا تنسى « حيوا معايه الخطوات » . وما أظنك تنسى ذلك البرنامج الكبير « من نور الخيال وصنع الاجيال » الذى كتبه فؤاد ولحنه وأداه سيد مكاوى طوال شهر كامل فى إذاعة البرنامج العام ، إن هذا البرنامج ليس فقط من مفاخر البرنامج العام ، بل هو من مفاخر مصر . لأن مصر بأرضها وتاريخها قد لحنت وغنيت فى هذا البرنامج ، هذا هو كل الأمر ببساطة ولا تسألنى كيف ذلك لأننى لا أستطيع الإجابة !

وهبه الله ظرفاً فى الأداء بل وفى الصوت نفسه هو ظرف غارق فى الحلاوة ، فإذا كانت حلاوة الأصوات المصقولة تشبه عصير القصب فى الأكواب ، فإن حلاوة صوت سيد مكاوى هى القصب نفسه ، الذى تفوق لذة مصه لذة ارتشاف الأكواب عند عامة المستمعين وخاصتهم على السواء . وهو حين يغنى لا يغنى من قبيل الشعور بالترف أو إمتاع المستمعين ، بل يغنى بطبيعة ودقة الحرفى

صاحب الدكان الشهير فى إحدى حارات مصر ، يركب الأقطنة للجلباب مثلا غرزة غرزة بإبرة صغيرة فى اليد ، أو يحفر رسومًا ونقوشًا دقيقة على صينية من الفضة فى خان الخليلى ، عمل دءوب ومضن تصحبه لذة فائقة نابعة من حبه الشديد لهذه المعاناة الخلاقة ، وإذا غنى فكأنه امتلك فى صوته كل الخيوط المتصلة بالمشاعر الإنسانية يروح يشدها ويرخيها ويداعبها برقة وعذوبة فائقة .

الظرف فى شخصيته يوصله إلى مراتب أسطورية كأنه جحا أو أبو النواس عند العامة ، إذ أنك ما إن تتوجه فى أى مكان فى الأوساط الفنية أو غيرها إلا وتجد من يحكى لك طرفة عن سيد مكاوى تضحكك حتى تسيل دموعك ، وسواء كانت هذه الطرف والنوادر قد حدثت بالفعل أو أنها مؤلفة ، فإن مدلولها المباشر هو أننا بإزاء شخصية من كبار الظرفاء لها حضورها الخاص فى بعض المواقف العامة ، حتى وهى غائبة . لم يتأخر أحد الملحنين على أم كلثوم فى موعد طول حياتها إلا سيد مكاوى تأخر عن موعده وقتًا طويلا لأمر عارض ، لكنه ما إن رآها على وشك الغضب حتى اعتذر قائلا : « معلهش ياست أصل أنا اللى كنت سايق العربية » . وكان فى إحدى الجلسات بين خلصائه وصحابه قد انتعش وصهلل بالغناء والاندماج النشوان ، وفجأة نحى العود قائلا : « عايز أروح دورة المياه » فقالوا له ببساطة : « تفضل » ، فلم يكذب خبرًا ، ونهض واقفًا ثم مشى فى اتجاه دورة المياه وحده

فى سلام ، لكنه عند الحودة فوجئ بنفسه يصطدم فى الحائط ، فصاح قائلا : « الله الله .. إحنا اتعمينا تانى ولا ايه ؟ » وقد حدث أن أعطاه أحد المؤلفين الهواة بعض أغانيه ليلحنها ، ووعده سيد بأنه سوف « يقرؤها » ويدرسها . لكن المؤلف الهاوى طارده ليل نهار بغلظة وسخف حتى ضاق به سيد أيما ضيق ، وبينما كان سيد يركب عربته متجهًا إلى الإذاعة إذا بصاحبنا يطلع له من تحت الأرض قائلا : « أخبار الأغانى إيه ياأستاذ سيد ؟ » . فقال له الأستاذ سيد : « نسيتها فى البيت .. لمؤاخذة » فقال المؤلف الصفيق : « معايه نسخة منها اهه » فصاح سيد فى مرح : « حلو .. وريهالى كده » . ففتح المؤلف حقيبته وأخرج نسخة من الأغانى قدمها للشيخ سيد ، فتناولها الشيخ سيد وقربها من عينيه ، ثم نظر فيها برهة وردها إليه قائلا فى جدية : « ماتنفعش .. قريتها لقيتها ماتنفعش » . وقبل أن يفيق المؤلف من دهشته كان السائق قد انطلق بالعربة .

طائر الوقواق

رأس دقيق فوق كتفى عملاق منضبط الحاشية مفلوت العيار بعيار ! مسهب العطاء فى غير حساب بحساب مع ذلك !

الرأس على الأرجح رأس طائر وعلى وجه اليقين طائر الوقواق . هل أتاكم حديث طائر الوقواق ؟ إنه أذكى الطيور وأرقاها على الإطلاق ، بما يملكه من إمكانيات خرافية تبدو الأساطير بجوارها معقولة .

هو الطائر الوحيد الذى بإمكانياته المستحيلة تسلطن على كافة الطيور وأصبح سيدها دون منازع برغم صغر حجمه ورقته . ويكفى أن تعرف عنه هذه الحقيقة : حين تشرع أنثاه فى البيض تقوم بجولة استطلاعية فتنتقى أجمل وأمتن عش يعجبها بصرف النظر عن ساكنى العش من الطيور الأخرى . بشرط أن يكون العش حافلا ببيض أنثاه الحاضنة الأصلية . أنثى الوقواق حين يعجبها العش ويدخل مزاجها تحوم حوله وترصده إلى أن تخرج الحاضنة الأصلية لبعض شأنها تاركة بيضها فى درجة حرارة تكفيه لحين عودتها ،

حينئذ تدخل انثى الوقواق فتزيح البيض بأظافرها الدقيقة ليتساقط فى الفراغ الهوائى ، ثم تنظف العش تمامًا ، وتبيض بيضًا مطابقًا له تمامًا فى الشكل واللون والعدد ودرجة الحرارة ، ثم تنصرف إلى حال سبيلها ، وهى فى غاية الاطمئنان ، واثقة من أن خلفتها سوف تعانق الفضاء طائرة بعد قليل من زمن . وسواء أكانت الحاضنة الأصلية عصفوراً أم هدهداً أم يمامة أم من أى فصيلة من الطيور ، فإنها لن تجد أدنى اختلاف بين بيضها الموءود وبين هذا البيض الجديد ، ومن فورها ترقد عليه حتى يفقس وينطلق ..

اسمه عبد المنعم ، وكنيته على ألسنة العامة مدبولى . ظرفه شارخ طاغ من أول صيحة صافحت آذاننا عبر برنامج ساعة لقلبك . كان يبشر بمستقبل هائل فى عالم الكوميديا المصرية ، ولكن لم يكن يدور بخلدنا أن تحمل موهبته الفكاهية هذا القدر من التفوق الذى يرقى إلى تفوق طائر الوقواق بالنسبة للطيور الأخرى ، حتى ليقدر له أن يلعب فى حفل الكوميديا العربية المعاصرة دورًا قريب الشبه جدا بدور أنثى طائر الوقواق إذ يضع بذوره فى كافة الأعشاش الضاحكة ثم ينصرف مطمئن البال واثقًا من أن حاضنة أصلية سوف ترقد على بيضه لتفرخه . فلم يكن عبثًا إذن ولم تكن مجرد تريقة حين اطلقنا تعبير المدبوليزم على نوع معين من المسرحيات المغرقة فى الضحك . أعترف أننا - نحن جيل الستينيات من كتاب ومخرجين ونقاد وممثلين - أطلقنا ذلك التعبير

من قبيل السخرية .

مصدر السخرية أننا كنا نحكم على مدبولى من خلال مستويات معينة شاهقة نؤمن بها ، ويحدونا الأمل إلى تحقيقها . وكانت أخيلتنا الغضة لا تزال تصدق أن الواقع الفنى يمكن أن يتيح لها فرصة تحقيق ما تهوى من مستويات ، وشيئا فشيئا ظل تعبير المدبوليزم يستقيم على ألسنتنا ليتحول من تعبير عن السخرية المحضة إلى تسمية لنوع سائد هادر من الكوميديا ، ثم إلى تقرير واقع قائم ، ولا شىء فى الميدان غيره .

وجه شعبى إلى أقصى الحدود ، كحصالة صغيرة من الفخار المنقوش برسوم تعكس تصاوير لا نهاية لها ، مبصومة ببصمة إبهام الشعب المتفنن بالسليقة : ملامح غير مصقولة وبتحررها من الصقل هى فى غاية المرونة ، العجينة يفعصها هو بين قبضتيه ، فيتشكل منها عشرات الوجوه الغلبانة المسكينة المعانية ، لماسح أحذية محنى الظهر لا يرى الناس ولا يتعامل معهم ، إلا من خلال أحذيتهم ، لبائع عرق سوس رطب الوجة والابتسامة فى يوم قائظ ، لعطار فى دكانة صغيرة فى خان الخليلى ، لصاحب عربة فول مدمس أو عربة بليلة ، لبائع هريسة ، لصوفى متجول بالله بلاد الله خلق الله .

فى ملامحه - برغم كل ذلك - مسحة من الحمق الشعبى الذى إن تفجر فأنت ونصيبك ، قد يصيبك منه رذاذ غضب هائل متآكل الكلمات . وقد ينالك المديح الرنان الأجوف ، لكنك فى الحالين

لابد أن يصيبك قدر عظيم من الابتهاج تضحك معه حتى تدمع عيناك .

حين ظهر كانت الكوميديا المصرية قد أنهت عهدا كبيرا تمثل فى كل من نجيب الريحانى وعلى الكسار ، والجيل المواكب لهما من الظرفاء والمضحكين . وكانت مدرستهما منتشرة بين الأجيال اللاحقة حيث التحق العشرات بعالم الفن من خلال أدوار الريحانى ، ولكن كل الذين دخلوا فى ثوب الريحانى ، جرفهم كوكبه وقضى عليهم ، فلم يخلفوا أثرا يذكر ، إلا المرحوم « عادل خيرى » كان هو الوحيد الذى تميز بينهم بظرف خاص . المجتمع نفسه كان قد تغير بانقلاب ثورى جذرى ونشأت فيه طبقات جديدة وأذواق جديدة . برنامج « ساعة لقلبك » كان أجمل معرض قدم لنا الكوميديا المصرية فى نماذج عديدة فريدة : الرغاى ، الأطرش ، الفتوة ، الفشار ، الخواجة الساذج ، الفصيح ، الفقيه المتحذلق ، الفلاح الفهلاو ، الصعيدى الذكى .. الخ . كل نموذج من هذه النماذج كان نسيجا وحده وأسلوبًا مستقلا فى الإضحاك قائما بذاته ، وقد لقيت هذه النماذج أصداء من النجاح الجماهيرى الساحق لم يسبق له مثيل ، وبات برنامج « ساعة لقلبك » أشهر وأذيع البرامج الإذاعية على الإطلاق ، ولو أن « فهمى عمر » - وهو أحد ظرفائنا الكبار ، لم يقدم فى حياته الفنية كلها سوى هذا البرنامج ، لكفاه وحده سببا فى أن نظل نقدره مدى حياته ، فيكفى أن برنامجه

هذا ساهم فى خلق - نعم خلق - جيل كامل من الظرفاء الكبار .

النماذج الضاحكة المتنوعة كان يضطلع بالتأليف لها - فى الأغلب الأعم - « يوسف عوف و « عبد المنعم مدبولى » ، وكان المستمعون يلاحظون أن مدبولى يقوم بالتقديم والتمهيد للفقرة كمذيع ربط أصيل وبطريقة سحرية عجيبة ، كان يقدم الفقرة بفقرة ربما كانت فى حد ذاتها أظرف من الفقرة التى يقدم لها . جمهور المستمعين ينصت إليه بشغف عظيم ، ويتوقع اشتراكه فى كل فقرة ، حيث يلعب تلك الشخصية الشعبية الفريدة ، شخصية غبى سليط اللسان أحمق الصوت يرد بصيحته الشهيرة : « أيا .. ـه .. عاوز ايه .. يـ .. يـ .. ـه » . لعل أجمل شخصية قدمها فى فقرات ساعة لقلبك هى شخصية الأبله المتخلف عقليا الذى كان دائم الخوف وبصوت كالصوصوة يعلن ذعره قائلا : « حيخوفونى .. والنبى حيخوفونى .. إلخ » .

نجاح مدبولى فى مثل هذه الفقرات لم يكن منفصلا عن نجاح بقية النماذج باعتبارهم جميعا كوكبة واحدة متشاركة متآلفة متضافرة برغم تفرد كل أنموذج . والحديث عن مدبولى لا يتم بمعزل عن الحديث عنهم ، والحقيقة أن التنوع الكثير يبرز التفرد الأصيل ، ترى هل كان نجاح هذه النماذج مبنيا على ما فى فنهم من تغريب أو شذوذ فى بعض الأحيان ؟ حقيقة الأمر أنه كان مبنيا على نوع الكوميديا التى يقدمونها ، حيث كان النموذج الفنى - فى الغالب -

يخدم الموضوع وليس العكس ، فمع أننا كنا بإزاء نماذج غريبة كالرغاى والفشار وما إلى ذلك ، مما يقتضى كتابة نوعية خاصة تعتمد على المفارقات الإنسانية داخل النموذج الفنى نفسه ، ومدى ما فيه من إمكانات كوميدية ، إلا أن كتابة الاسكتشات كانت فى الحق تتمتع بذكاء وتبصر يشهدان بكفاية كل من يوسف عوف ومدبولى - ناهيك عن أبى لمعة فهو حدوتة وحده - كما تشهد لهما بميزة أخرى هى التى - فى نظرى - ساعدت على توسيع رقعة جمهور ساعة لقلبك ، ومن ثم أصبحت هناك نسبة كبيرة جدا من مستويات ثقافية معينة تستمع إلى ساعة لقلبك وتعجب بنجومها وتعطيهم الآذان فى اهتمام وتقدير ، إذ كانت معظم الاسكتشات لا تستهدف الضحك وحده ، وإن عظمت جرعته ، بل كان مرآة لما فى المجتمع من تناقضات ومفارقات كانوا يقومون بتجسيدها فى براعة تامة ، وحتى أولئك الذين كانوا يستمعون إلى هذه الاسكتشات بشىء من الاشمئناط والترفع باعتبارها تهريجا بدرجة ما ، أصبحوا الآن حين يستمعون إليها عبر اشكال مستحدثة يلوون الشفاه ، أسفا على انحلال مستوى الكوميديا الآن ، أضرب لك مثلا بأحد الاسكتشات الضاحكة التى كانت تقدم فى ذلك الوقت ، وكان يدور بين فؤاد المهندس ومدبولى ، فؤاد فى شخصية الفقيه المتحذلق يسأل عبد المنعم مدبولى عن موعد قيام القطار ، هذا هو موضوع الاسكتش ، مجرد سؤال ، ولكن فؤاد وعبد المنعم يحيلانه

إلى فاصل من الظرف يفقع المرارة من فرط الضحك ، وهو ضحك عميق عميق ، ليس من براعتها فى الأداء التمثيلى ، بل من عمق السخرية التى كان يرسلها الاسكتش من حذلقة المتحذلقين وضيق أفق اللغويين والنحويين ، ولو أننا أردنا دراسة جناية أمثال هؤلاء النحاة والمتحذلقين من اللغويين على اللغة ،لما تمكنا من إثباتها بهذه - البلاغة - التى قدمها الاسكتش فى دقائق معدودة ، حيث رأينا بأنفسنا كيف تصبح اللغة عازلا وحاجزا بين الناس ، إذا لم تتجدد وتتأقلم وتتطور ، وهى لن يقدر لها ذلك إلا على أيدى نحاة مستنيرين متطورين .

أغلب اليقين أن مدبولى كان يقوم بما يشبه دور المخرج وراء معظم الاسكتشات . استشعرت ذلك من خلال رؤيتى له فيما بعد ، إذ قدر لى أن ألتصق بالفرق المسرحية التصاقاً فأعيش حياة الكواليس بكل حذافيرها وأرى المسرحيات وهى بعد مجرد أفكار فى أذهان أصحابها إلى أن يتم عرضها على جمهور غفير ، وكنا نتراهن على ما سيعجب الجمهور ، ومالا يعجبهم ولم نكن نخسر الرهان إلا بالنسبة للأعمال الكوميدية التى كان عبد المنعم مدبولى يوالى تقديمها كمخرج لبعض اللامعين من زملائه فى برنامج ساعة لقلبك ، الذين باتوا فرقة تحمل نفس الاسم وتقدم مسرحيات على خشبة المسرح ، بدلا من الاسكتشات وراء الميكروفون ، كانوا فى المسرح قد تنازلوا عن الجانب الانتقادى اللاذع الذى تميزوا به فى

اسكتشات الإذاعة ، وانجرفوا شيئًا فشيئًا نحو الإثارة الضاحكة بلا مضمون اجتماعى حقيقى ، حتى ما يسمى فى الفن الدرامى ، بالمغزى النهائى للعمل ، كانوا حين يحرصون عليه فى المشاهد الأخيرة ، إنما كان يجىء حرصهم نوعًا من إراحة مؤقتة للضمير الفنى ، ثم أصبح كل مغزى أخلاقى للعمل الفنى يأخذ صفة ثقل الدم فترى الممثلين لا يتوهجون فى أداء المشاهد الحافلة بالمغزى ، وإذا حاولوا تخفيف ثقل دمها قاموا من حيث لا يدرون بتهبيفها .

كون اسم الفرقة تغير من فرقة ساعة لقلبك إلى فرقة التليفزيون المسرحية الكوميدية ، لا ينفى أن النجوم هم النجوم والطابع هو الطابع ، فيما أنهم يجذبون الجمهور ويضفون طابع النجاح على فرق التليفزيون المسرحية ، ولهذا جمعوا حولهم مجموعة من الشبان الجدد الواعدين ، من أمثال عادل إمام وسعيد صالح ، وأبو بكر عزت ومحمد عوض ، وإبراهيم سعفان وجمال اسماعيل ، وسلامة إلياس وحسن مصطفى وغيرهم ،وأنشئوا بهم فرقة الكوميدى ، ثم لما استشعروا نجوميتهم طالبوا التليفزيون بما يوازيها من الأرباح المادية ثم استقلوا بأنفسهم فى فرقة خاصة تمثلت فى الفنانين المتحدين ، التى اجتذبت نجوم فرق التليفزيون ،ووقفت بجوار الفرق الخاصة الأخرى ، كفرقة الريحانى ، وفرقة إسماعيل يس ، وفرقة تحية كاريوكا . وكانت فرقة الفنانين المتحدين بتقديمها لفؤاد المهندس ، هى التى أشاعت مناخًا شجع الآخرين على الاستقلال بفرق خاصة

مثل أمين الهنيدى ومحمد رضا .

على أن خميرة ساعة لقلبك التى كانت مختمرة فى عجينة مدبولى بوجه خاص أكثر من غيره اختلطت بعجائن كل نجوم الكوميديا الذين تفرعوا عن بؤرة فرقة المسرح الكوميدى التابعة لفرق التليفزيون المسرحية . لقد استطاع مدبولى أن يؤثر فيهم جميعا بشكل أو بآخر ، إما عن طريق إشعاعه كممثل ظريف ، وإما عن طريق إخراجه لمعظم المسرحيات التى قدمتها الفرقة .

لمدبولى أسلوب فى الإضحاك يميزه عن كافة المضحكين قديمًا وحديثًا ، وإذا كان أستاذنا الكبير الدكتور على الراعى يجد وشيجة قربى شديدة بينه وبين على الكسار فى مجال الكوميديا المرتجلة ، فإننا مع تسليمنا بهذه الوشيجة نرى أن مدبولى يحمل الكثير جدا من التميز بأسلوب يقوم على ذكاء الحدس الفنى ذكاءً خارقاً ، بمعنى أنه يعرف عن ثقة أنك لابد أن تضحك بشدة لو أنه فعل الحركة الفلانية ، وحينئذ لا يفعلها ، بل يدخرها ، ثم يشير إليها فقط مجردة إشارة ، فإذا أنت توقعت أن يفعلها أمسك عن فعلها ، وهكذا يظل يمهد لها حتى لتصبح فكرة الحركة الكوميدية عنده أشبه بالجنين الذى يغذيه بالإيحاء ، حتى إذا اكتمل نموه فك عنه الخلاص ! اتذكره فى مسرحية « أصل وصورة » فى مشهد بينه وبين الممثل « محمد عوض » حينما كان يمليه مقالا تتكرر فيه عبارة : « وأخذ يفكر ويفكر » ، حيث رددت هذه العبارة أكثر من خمس

مرات فى مواضع مختلفة ومتعاقبة . من قبيل « وأسند رأسه بيديه وأخذ يفكر .. ويفكر .. وشرب رشفة قهوة وأخذ يفكر .. ويفكر . إلخ » ثم لما يحس أنه قد كررها كثيراً بما فيه الكفاية يستجيب لحدس الجمهور بأنه لن يكررها ، فلا يكررها .

وبذلك يكون حدسه قد توافق مع حدس الجمهور فحقق بذلك نجاحًا فنيًّا ، لكن ذكاء مدبولى يحدوه إلى استخدام لحظة التوافق هذه ، فما يكاد الجمهور ينسى العبارة عن يقين بأن مدبولى لن يقولها وإلا أصبح سمجًا سخيفًا ، إذ به يعاجلهم بها مصكوكة مبروزة كالصاعقة ، ممهدًا لها فى طريقة الكلام بما يوحى بأنه لن يقولها وكأنه يهزأ بالعقد الشفوى المؤقت الذى يقوم دوما بإبرامه مع الجمهور ، فقرة وراء فقرة وعبارة وراء عبارة !

مثل هذا الخبث الفنى نراه الآن منتشرًا بين معظم نجوم الكوميديا ، الخبث القائم على خرق المسلمات ومعاملة الخوارق معاملة البديهيات والمسلمات .

غنى هو ويستطيع الإضحاك بدون أى مجهود ، ولأنه موهوب فإنه حين يصل إلى النقطة الهازلة فى الأمر فإن ينابيع الإضحاك فيه تصبح بلا حدود ، موهبته المطبوعة تنضح على شكله ظرفًا تلقائيا لا يصمد أمامه أى عقل جاد ، تستطيع أن تضعه فى أى موقف تشاء وأنت مطمئن إلى أنه سيثير الضحك من الأعماق ، حتى بدون نص مسرحى وبدون توجيهات ، بل بدون إطار مرسوم ، فأى إطار

مرسوم للكوميديا حتى ولو كان متقناً بديعًا فإن سليقة مدبولي تكون هي الأبدع ، وتحرره من الأطر المرسومة يكون أكثر إبداعًا وهو في ذلك - وبذلك - ينتمي إلى فصيلة الظرفاء الأفذاذ الذين يعجز أي مؤلف موهوب عن التأليف لهم إذ إنهم لا يتألقون ويتوهجون إلا في انطلاقهم على سجيتهم ، وهذا ما يسمونه بالكوميديا المرتجلة ، وهي الكوميديا التي كانت الأصل في الكوميديا المكتوبة بعد ذلك على هيئة نصوص مسرحية يتعاقب على تمثيلها عشرات الممثلين .

للكوميديا المرتجلة ميزات بقدر ما لها من مخاطر هائلة ، فلعل من مزاياها كونها قابلة للتفاعل المستمر مع الحياة اليومية وما يجد فيها من أحداث وأخبار وهموم ومساخر ، ولكن هذه الميزة هي نفسها مكمن الخطر إذ أنها تقتضي فنانًا كبير الحجم قادراً على الاستيعاب والهضم وإعادة التمثيل الاجتماعي لما استوعبه من تناقضات الأيام وتقلباتها المتجددة .

وليس المطلوب منه حينئذ أن يعالج قضايا المجتمع وهمومه ، أو يعطي قيما فكرية وفنية معينة إنما يكفيه أن يبدع في حدود دوره كفرفور ظريف يسخر ويسلق ويضغط على الدمامل البارزة في جسد المجتمع ليكشف الأوجاع ويحفز على ضرورة وسرعة التطبيب ، وإذا هو لم يكن كذلك ، فإنه يتحول إلى نوع من المسخرة والإسفاف يثير التقزز كما نرى الآن لدى الذين يرتجلون باسم الظرف وهم غير ظرفاء في الأصل .

الحطاب والمجد .. والأثير

ليست تليق عليه البذلة أبدًا ، بله أن يطوق عنقه برباط من خلال ياقة منشاة ، فوجهه بامتداد الرقبة حتى الصدر ، هو كل يوسف الحطاب ، لابد أن يكون أسفل الرقبة محاطًا بطوق الفانلة القطن ذات الأكمام ، وفوقها الصديرى الشاهى تتدلى منه « كتينة الساعة » وينتفخ جيبه بمحفظة كبيرة جدًّا كل ما فيها قسيمة الزواج وورقة القرعة وكمبيالة على رجل ميت وفتلة دوبارة مربوط فيها بضعة أختام ، وبما أن وجهه يخدع بأنه فلاح ميسور الحال نوعًا ، فمن المحتمل أن تجد بين الأوراق المتثنية بريزة ورقية من عهد آدم يدخرها لأمر ما .

ذلك هو « يوسف الحطاب » وهكذا كنت أراه كلما وقع بصرى على صورة له بشعره الذى يدب فيه الشيب ، ووجهه المستطيل فى لون القمح ، تطل منه عينان جاحظتان أبداً فى شرود مقيم ، ينفلت منهما بريق لامع خاطف كأفكار مشوشة غير منضبطة فى صياغة أو سياق ، أن يمتزج الشرود باليقظة المفاجئة فى عينين جاحظتين ،

فتلك روح فلاح مطمئن البال إلى سريان النيل ومجيء الحصاد إن عاجلا أو آجلا ، لكنه من التطامن خائف يترقب فى انتظار المطر ، أو تقلبات الجو ، أو ربما خوف الفيضان الكاسح . إن ضحك كز على أنيابه وانفلتت من بين نواجذه اصوات تشبه دقات الهاون النحاسى فى دهليز الدار ، كأنه يخشى وصول الضحك إلى الجالسين فى المندرة . بين فرط الكتمان وفرط الحياة ، هو يخشى سوقية الضحكات إن استخفه الطرب ، فتراه دائمًا كلما ضحك يلتفت حواليه ، وأما إذا تحدث فبكل حرج يرسم لك مظاهر التحفظ وتصدر عينه بعض الإشاعات القلقة ، ويضرب لخمة فيشعل البايب من علبة الدخان ، أو يضع لهب القداحة فى شىء بيده الأخرى ، وإن أشعل البايب وتعب فى إشعاله يبقيه فى يده ثم يضطر إلى إشعاله من جديد ، يضرب الجرس فيدخل السكرتير أو قد لا يدخل أحد ، لكنه يتأكد جيدًا من أن الباب مغلق بالضبة والمفتاح ، وأن الجدران والنوافذ غير موصلة إلى أستديوهات الهواء مباشرة ، ثم إنه يروح يثقب عينيك بنظرات حداد ، ويحوم بوجهه حول حقيبة يدك مادا بوزه المستطيل بأسنان خفيفة الدم ، بارزة يفشخ حنكه عنها باستمرار فتراها كل سنة تحتفظ لنفسها بحدود آمنة وحسن جوار مع السنة الأخرى ، يكاد يعلن استرابته فى زيارتك المفاجئة مهما تكن صديقه ، يكاد يقول لك : هل معك جهاز تسجيل ؟.

كل ذلك لابد أن تقبله من « يوسف الخطاب » وحده ، ولابد أن

تتوقع أنه بهذه الطقوس والصلوات الوثنية الخفية التى يؤديها استعداداً للحديث معك سوف يتحدث فى أخطر الأمور ، فإذا به حين يبدأ الحديث يفاجئك بأنه يتحدث فى أهيف الاشياء على الإطلاق .

شديد الطيبة هو ، أبيض القلب نقى السريرة لا يعرف الخبث طريقًا إلى صدره على الرغم من أنه يحب دائمًا أن يتخابث ، وأن يوهمك بأنه خبيث شرير .

مراقبًا للتمثيليات كان فى أواسط الستينيات أيام ازدهار الإذاعة المصرية .

كان يحمل المراقبة كلها رأسه ، وفوق ذلك يمارس الإخراج ويصنع دويًّا فى أنحاء مصر .. الخوف من المسئولية يرقد فى جوفه كحيوان غير أليف يتململ ويتقلب من حين إلى حين وينتفض أحيانًا ويخربشك لتحسب حسابه ، يمنعك من الكتابة دورة ، يوصى المخرجين بعدم انتدابك فى أى دور ، لكن القرار قد لا يستمر أكثر من نصف ساعة ، وقد يتمسك به لسبب غير مفهوم ، ثم يروح يتألم بعد ذلك لما حدث غاية الألم . هو يعرف أن جده الفلاح القديم كان يخشى كل الأفندية لأنهم كانوا دائمًا جباة وحكامًا ، وصحيح أنه تميز عن جده بأن تثقف وأوتى سر الفن ولبس البذلة كالأفندية ، إلا أن العصافير الخضراء المرسومة على الفودين لا تزال حتى وان كانت قد طارت لبعض شأنها وسوف تعود لتثبت أنه لا يزال الفلاح

القديم المذعور الطيب الفنان الموسوس ، يلف سنة ولا يخطيش تمنا ، يقرأ ما يقدم له بحرص وحذر شديدين ، ليحول بين معتقداتك الخاصة وبين ميكروفون التمثيليات ، ويحدوك فى الغالب إلى الموقف الإنسانى الاجتماعى المعتدل .. وهكذا فى عهده كسبت التمثيلية الإذاعية فيلقًا من المؤلفين الكبار من جميع الاتجاهات والتيارات أثروا حقل التمثيلية الإذاعية بروافد فنية وفكرية لا يستهان بها ، فمن نعمان عاشور ، وعباس صالح ، ومحمد على ماهر إلى محمد كامل حسن المحامى ، وحسنى نصار ، وإسماعيل الحبروك ، الأمر الذى جعل التمثيلية الإذاعية تقفز فى عهده قفزة فنية وفكرية هائلة جدًّا جدًّا ، ويكفى أن رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى ، قدمها فايز حلاوة مسلسلة وكانت فى ذلك الوقت تعتبر جديدًا وجريئًا فى الموضوع بالنسبة للتمثيلية الإذاعية التى كانت من قبل تعتمد على الموضوع السطحى المثير .

لابد أن يداخلك بعض الظن وأنت تتعامل مع يوسف الحطاب تعاملا مباشرًا بأنك امام مجنون حقيقى .. لكن هذا الظن لابد أن يتلاشى بعد برهة حين يداهمك اليقين بأن هذا المجنون ساهم فى بناء مجد الإذاعة المصرية الحديثة بقدر موفور وعظيم . لقد جعل من التمثيلية الإذاعية غذاء يوميًّا شائقًا يصلح لجميع العقول والأذهان على جميع المستويات ، واستطاع أن يشنف الآذان لفترات طويلة وأن يخلق ظواهر دامغة أصبحت عادة فى الشعب المصرى ، إنه هو

الذى خلق ظاهرة التجمع حول الراديو فى الشوارع ، كان موعد مسلسل الخامسة والربع موعدًا هامًّا إذا أدرك أحدهم فى مكان ما نزل وبحث عن راديو ، وجلس أو وقف يتابع الحلقة بشغف كبير .

وما تمثيلية « سمارة » ببعيد . لابد أن تشهد بأن يوسف الحطاب من القلائل الذين هضموا أدواتهم الفنية ، وفهموا أسرار المجال الذى يبدعون من خلاله ، لقد كان يملك القدرة على الموازنة بين الإثارة الفنية والمضمون الاجتماعى للعمل الذى يخرجه ، لم يكن يضحى بشىء من حرارة الموضوع فى سبيل مؤثر فنى براق ، وكان جريئًا فى اختيار الممثلين ووضعهم فى أدوارهم الحقيقية . مازلت أزعم أن أحلى وأروع تقديم للممثلة الكبيرة سميحة أيوب فى بواكير حياتها الفنية كان من خلال دور سمارة ، الذى أدته ببراعة ونضج حقيقيين . كذلك الممثل الكبير توفيق الدقن ، استطاع دور المعلم سلطان فى مسلسل سمارة أن يشارك فى تكوينه الفنى وإبراز مواهبه الحقيقية التى استفاد بها بعد ذلك فى معظم أدواره .

موسوس كالشيطان ولعله شيطان الفن الطامح دائمًا إلى الصورة المثلى ، وقد سئل ذات يوم عن سر هذه « الحسوكة » والمجهودات التى تستمر أيامًا مضنية فى عملٍ منجز صغير فعجز عن الإجابة نظريًّا ، فقيل له : ما هدفك أصلاً فى تقديم تمثيلية إذاعية ما ؟ فقال ببساطة : أريد أن أصنع تمثالاً لمثل ما ، وهذا يقتضى أزميلا دقيقا

نحتا وصبرًا كصبر أيوب . عندما كان يخرج مسلسل « سمارة » ظل أيامًا طويلة يجهز فى المقدمة الموسيقية التى تذاع فوقها العناوين والأسماء ، يجلس ساعات فى الاستديو يستمع إلى عشرات الأسطوانات ، إلى أن دق جرس التليفون فى الاستديو وإذا المتحدث هو الطبيب الذى يشرف على وضع زوجته ، وطمأنه على أن الست وضعت بالسلامة وأن عليه أن يقوم الآن ليجلس فى البيت بجوارها . فحمل أسطواناته وانطلق إلى البيت وجلس يديرها على الجرامفون بجوارها مباشرة ، فكانت موسيقى خاشا دوريان تمتزج بصريخ المولود بأنين الأم المتزايد من عظم الضجيج ، العجيب أن أذنه وسط هذا المزيج الصوتى الصاخب سمع طرقعات كعب القبقاب الخشبى على بلاط الحمام يختلط بالموسيقى ، وكان القبقاب لحظتها موضوعًا أمام عينيه بجوار السرير ، فلمع البريق فى عينيه الجاحظتين الشاردتين وعدل حمالة البنطلون ، وتأبط أسطواناته ، ولمح فى عينى زوجته ترحيبًا بمغادرته المكان ، فخالسها النظر وانحنى على الأرض حاملا القبقاب بفردتيه - أيو الله بفردتيه - وأخفاه بين طيات الأسطوانات وشرع فى الانصراف ، ولم يكن يدرى أن زوجته قد لمحته واستبد بها العجب ، فما كاد يصل إلى الباب حتى كانت هى قد استعانت بقوى الشيطان وهبطت عن السرير وقبضت عليه عند الباب صائحة بلهجة ذات معنى : « رايح فين بالقبقاب .. إنت لك شقة ثانية وزوجة ثانية ؟ ! » .. فقال لها بكل بساطة

وبراءة « رايح أسجل بيه » .. تسجل ؟ ! . فعض على نواجذه وانفلتت أصوات ضحكته كرنين الهاون النحاسي وقال لها : « بعدين حابقي اسمعك التسجيل » .

ثم انطلق عائدًا إلى الإذاعة ليسجل أجمل مقدمة لمسلسل سمارة ، التي هي مزيج من موسيقى خاشا دوريان وصوت القبقاب في قدمي سمارة يوقع على الأرض لحنه الشعبي الجميل .

حضرت أحد تسجيلاته وهو يسجل الملحمة الشعبية الشهيرة « أدهم الشرقاوي » وكان التسجيل خاصًا بالموال الذي يغنيه المطرب « محمد رشدي » .. ذلك الموال الذي كان السبب المباشر في شهرة محمد رشدي وانطلاق صوته إلى القاعدة العريضة . يومها ظل يوسف الحطاب يكرر التسجيل ويعيد ويزيد إلى أن بكى محمد رشدي ولكن الحطاب لم يرحمه ، بل استمتع بلحظة بكائه لأنها بطنت لحن الموال بنبرة شجية مؤثرة . كلما استمعت إلى هذا الموال أحسست أن المعاناة التي عاناها رشدي مع الحطاب في ذلك التسجيل لم تضع هباء ..

أجرأ عمل قدمه « يوسف الحطاب » في حياته الفنية حتى الآن ، هو قصص القرآن الذي كان يذاع في رمضان من كل عام بعنوان « أحسن القصص » كان يكتبها محمد على ماهر بأسلوب إذاعي رشيق ، حافل بالكثير من الحلول لكثير من المشاكل الفنية العويصة الناشئة عن تحريم ظهور بعض الشخصيات الدينية في

الأعمال الدرامية بوجه عام . وهذه الحلول الصوتية التى قدمها كل من محمد على ماهر ويوسف الحطاب فى ذلك العمل هى التى لايزال كتاب الدراما الدينية يستخدمونها حتى الآن فى الأعمال المرئية ، خاصة ذلك التمويه الفنى الظريف الذى ينفى عن الشخصية التاريخية الدرامية أنها هى بعينها بلحمها التى تتكلم الآن ، فإذا كان صوت أبى بكر رضى الله عنه لا يصح أن يتقمصه ممثل أيًّا كانت مواهبه ، فإن صوت الممثل نفسه يضيف إلى حواره كلمة : قال أبو بكر ، ثم سرعان ما يندمج فى الانفعال فيلتئم الموقف دراميًّا كأن شيئا لم يكن . الحق أشهد كما شهد غيرى كثيرون أن « أحسن القصص » كان عملا مستنيرا إلى أقصى الحدود وبكل المقاييس ، كان طفرة فى الإخراج الإذاعى وفى إمكانيات المونتاج وفى الأداء التمثيلى الرائع المتقن » ربما خدمت الظروف يوسف بأن جاءته فى عصر تقدم الأجهزة ونضج الأجيال ، ولكن « يوسف الحطاب » فى هذا العمل بالذات لم يكن مجرد مخرج حرفى ، بل كان مخرجًا ومفكرًا ، وهذا النوع من المخرجين قليل فى الإذاعة إذااستثنينا عملاقًا « كبابا شارو » أو « أنور المشرى » أو « عبد الوهاب يوسف » . .

لم يكن عجيبًا إذن أن تصبح « أحسن القصص » ملمحًا رئيسيًّا من ملامح شهر رمضان المصرى العربى . سوف يقول قائل إن عوامل الجذب إشعاعات القصص القرآنى أصلا ، وهذا حق

لا مماراة فيه ، ولكننا نشعر بالتقدير والإعزاز ، بل والامتنان لكل من محمد على ماهر ويوسف الحطاب إذا علمنا أن القرآن الكريم نفسه لا يعطي فيضه أصلا إلا من خلال الموهوبين في تفسيره وعرضه على أفهام العامة . فعامل الجذب الروحي للعمل الديني شيء ومساعدة الناس على تذوقه واستشفافه واستبطانه شيء آخر .

مهمة كانت عسيرة ، ارتعدت لها فرائص الحطاب أيما ارتعاد ، وكان طموحه الفني مبطنًا بالخشية من رفض مشروعه الفني دينيًّا ، وكان يبيت الليل وسط عشرات من الكوابيس المخيفةالتي توهمه بأن ثمة عقبات هائلة لابد أن تعترض طريقه ، فيروح يراجع النص ويدقق ويتحفظ في اختيار الموسيقى التصويرية المناسبة .. أول خطوات التوفيق عثوره على صوت الفنان الإذاعي « محمد الطوخي » ليقرأ صوت الله في آياته البينات ، ثم في بقية الفنانين العمالقة الذين سيلعبون – من وراء حيلة صوتية – أدوار أنبياء وقديسين وأباطرة وأخساء وملاعين ، ثم تلتها خطوة اختيار الموسيقى .. ثم إنه سجل أول حلقة بتوفيق من الله ، وبقي انتظار الشيخ شلتوت ليسمعها ويصرح بإذاعتها أو عدم إذاعتها ، ولكن الشيخ شلتوت لم يحضر وكان اليوم أول يوم في رمضان ولابد أن يذهب ليفطر في بيته ، فركبه العصبي ، سوف تذاع الحلقة في مطلع الفجر ، ليذهب إذن ويفطر بين أولاده ويحلها الله في المساء ، إلى أن

أدركه المرحوم الشاعر محمود حسن إسماعيل ، فأراد أن يطمئنه ، فقال له : « أسمعها أنا واريحك » ، قال : بصفتك ماذا ؟. قال الشاعر المرحوم : « بصفتي مستمع يمكن أن يبادلك المشورة » فأسمعها له ، فأنصت جيدًا وأبدى غاية الإعجاب بها ، فاستنام الخطاب إلى رأى صديقه لثقته فى اتساع أفقه الدينى ، وتناول فطوره واضطجع قليلا ، وإذا بعربة الشرطة « البوكس فورد » تزحف نحو بيته ثم تتوقف أمامه ، ويهبط منها ضابط وبعض جنود يطرقون بابه ويطلبونه فى أمر هام ، قال ماذا ؟.

قالوا لا شأن لك ، فتركهم ودخل الحمام وارتدى ست فانلات وست سراويل فوق بعضها ، ولف منامته فى جرنان ، ووضع نفسه تحت أمرهم وقد استيقظت فيه ذكريات ثورية قديمة ، ركب العربة معهم فى صمت مطبق ورأسه يدور مستحضرًا خرائط السجون والمعتقلات ، لكن العربة اتخذت طريقها مباشرة نحو الإذاعة ، ولدهشته توقفوا أمامها وقالوا له : تفضل ، ولدهشته العظمى ركبوا معه الأسانسير حتى غرفة رئيس الإذاعة ، من فرط ذهوله بدا كالمسطول المعمى ، فتحوا له الباب فدخل ودخلوا فى أعقابه ، فلم يجد فى الحجرة سوى رئيس الإذاعة وبجواره .. الشيخ شلتوت .. سلم عليهما وتهاوى جالسًا غير شاعر بترحيبهما ، ورفع رأسه فى مواجهة رئيس الإذاعة صائحًا : « أمال ايه حكاية القبض على دى ؟! » .. فابتسم رئيس الإذاعة ساخرًا وقال : « ما احنا كده ..

اللى معندوش تليفون ونعوزه نقبض عليه » . قال الحطاب فى انفعال : « ضابط وبضعة جنود ؟!» .. وهنا امتقع وجه رئيس الإذاعة وصاح فيه : « ضابط إيه وبتاع إيه يايوسف .. هو فين الظابط ده ؟ » . أشار الحطاب إلى من اقتادوه قائلا : « آهو ياسيدى هو ورجالته » . فقال رئيس الإذاعة : « دول موظفين مكتبى .. مش عارفهم ولا إيه ؟ » . العجيب العجيب أن الحطاب لم يعرف من ذهوله كيف نسى شكلهم ، بل لم يعرف كيف خيل إليه أنهم يرتدون الزى الرسمى للشرطة !. وقال لعلنى ألبستهم ملابس الشرطة فى عينى !. ثم انثنى يبدى الترحيب بالشيخ شلتوت ويدعوه للاستماع إلى العمل .

ولأمر ما ، لعله شدة الخوف من الشيخ شلتوت على عمل ، قرر أن يكون صلبًا فى المناقشة وألا يخشى شيئًا وأن يدافع عن عمله حتى آخر قطرة فى دمه ، ولكى يستطيع فعل هذا ، لابد أن يتحرر شيئًا فشيئًا من الرهبة التى تحيط برجل الدين كشخصية عظيمة الشأن ، ويناقشه عقلا لعقل وبالحجة والمنطق ، وبلا رهبة . لكن التليفون رن فجأة وعلم رئيس الإذاعة أن السيدة أم كلثوم قادمة إلى الإذاعة لبعض شأنها ، فقام رئيس الإذاعة ونزل ليقابل أم كلثوم على باب الإذاعة ، فليست هى التى تصعد إليه فى مكتبه ، ونزل واستقبلها ودماغ الحطاب المحشو بتراث فلاحى قديم يقول له : ما هذا المجد ؟.

رئيسى ورئيس الإذاعة بنفسه ينزل ليستقبل أم كلثوم على الباب . ولم يكد يزايله انبهاره حتى دخلت أم كلثوم ففوجئت بالشيخ شلتوت ، فإذا بها تتقدم منه وتنحنى انحناءة كبيرة فيما هى تسلم على الشيخ شلتوت .

لحظتئذ بدأت بطن الحطاب تعانى من الاسهال المفاجئ لكنه قرر أن يتماسك ، وأن يورط الشيخ شلتوت فى قضايا فنية ، ولم يكن يعرف أن الشيخ شلتوت ليس فقيها دينياً فحسب ، بل هو ذواقة للفنون ، إذ انتهى الممثل محمد الطوخى من قراءة الآية الكريمة التى آخرها عبارة : « واستوى على العرش » ، فتشيعها جملة موسيقية سريعة على هذا النحو : « تيرا .. ا .. ا .. ا .. رم » .

فإذا بالشيخ شلتوت يلتفت إلى الحطاب قائلا فى تهكم : « إيه ده .. انت فاهم إن ربنا بيقعد ولا إيه ؟ » .. فغاضت الدماء فى وجه الحطاب ولكنه من فرط شعوره بالشطط وسخريته من نفسه جز على أنيابه جاحظ العينين فأفلتت من بينها أصوات ضحك كدقات الهاون النحاسى ، ومضى يعيد التسجيل من جديد ..

اللمسة الفؤادية

شكل موظف مصرى أصيل عريق عتيق ، من عبدة الروتين ، أورثته المعابد القديمة إجلالا وتقديسا لنصوص الأوامر والقوانين الصارمة التى لم تخلق أصلا إلا لتكبيله وحبس حريته وإنسانيته ، الوجه الدقيق ذو المنظار يستعين به على فض الأضابير وفك رموزها الغامضة السرمدية الغموض. العبد عبد والسيد سيد ، هكذا أفهمته القرون التاريخية السابقة ولذا فهو - كابن لعصره - مزيج من العبودية والسيادة ، إن أوهمته عشرته للسادة على مدى الأزمان وقلد مظهرهم ولهجة حديثهم ، فإن العبودية الأصيلة فيه تقفز فى الطريق من عبه لتحول بينه وبين تمام السيادة ، من فرط البؤس لم يعد يعبأ بانكشاف أمره ، لم يعد يعبأ بالشكل أو بالمظهر فلطالما استبدت به النشوة فى ظل أن يعيش سيداً ولو لساعات قليلة ، ومن فرط حبه لهذه النشوة فإنه سوف يمعن فى تقمصها سواء أقنعك مظهره أم لم يقنعك ، أثار احترامك أو سخطك على أنه فى نهاية الأمر لا يثير فيك هذا أو ذاك إنما يثير فيك الشعور بالتفوق ،

فتندفع ضاحكا من الأعماق حتى النخاع ، إذ أنك تكون إزاء نموذج كاريكاتيرى تتجسد فيه أغلظ الملامح التى تعبر عن تناقضات المجتمع المصرى على طول تاريخه .

صورة ترتسم على مرأى الفنان الكبير « فؤاد المهندس » ابن الطبقة المتوسطة الذى تشكل ظرفه الجميل من تناقضاتها ومن تقاليدها . إن تاريخ طبقة من الطبقات قد تتحدث فيه عشرات المجلدات بأقلام المؤرخين والدارسين والمحللين ، فى محاولة لإبراز بعض أوجهها أو زواياها المعبرة عن جوهرها ، ولكن شخصية إنسانية واحدة ربما كانت - بظلالها الفنية ووجودها الإنسانى - أكثر تعبيرا بما لا يقاس عن الطبقة ، وقد عرفت الفنان « فؤاد المهندس » منذ أكثر من عشرين عامًا ، أيام كان لامعًا فى اسكتشات ساعة لقلبك ، بشخصية الفقيه المتحذلق تلك الشخصية الفنية الشهيرة الناطقةبالقاف ، التى دفعها حب القاف إلى تقديسه لذلك الحرف الرصين ، الدال على الفصاحة، حتى ليطغى حرف القاف على بقية الحروف طغيانا يفجر فيك عواصف الضحك المصفى ، ليس من خفة دم « فؤاد المهندس » فى النطق وهى حقيقة مؤكدة ، بل لظرفه فى الاحتفاظ بصوت الحرف الأصلى المدغوم فى صوت القاف ، وهو ضحك يشوبه التقدير لأن « فؤاد » لا يفعل هذا العبث اللغوى لمجرد العبث ، بل هو بريشة فنان كبير يجسد الملامح المستنكرة فى لهجة المتحذلقين ، ويسخر من هذا النموذج

المتفقه - بلا فقه - فى اللغة .

فؤاد طبعاً يعكس فى تقديمه لهذا النموذج رؤية الطبقة المتوسطة التى ينتمى إليها النموذج الفنى مثلما ينتمى فؤاد بالضبط ، فأنموذج المتحذلق فى نطق اللغة بلا معنى يسوغ له التدقيق فى النطق ينتمى إلى الطبقة المتوسطة بكونه حصل بعض العلم أو بعض الثقافة ، ولربما يكون تمسكه بالحذلقة فى نطق اللغة بكل هذه الدقة مجرد جواز مرور يسمح له بالانتماء إلى الطبقة برغم أنه قد أصبح متعلما أو مثقفا ، أى غدا شخصًا محترمًا يسلك فى صفوف القائمين بشئون الحياة من تجارة وسلطة وقيادة فعلية . الأنموذج نفسه قدر ما يعكس من انتهازية شخصية وقصور فى الإمكانية الذاتية الإنسانية يعكس أيضا رؤية تاريخية تلخص حقيقة مؤكدة بالنسبة للطبقة المتوسطة ، هى أنها صاحبة الفضل والشهرة فى احتضان العلم والعلماء وتقديرها لشخصيات المتعلمين والمثقفين ، حتى إن الموظف فى بعض أسرنا فى بعض قرانا كان ولا يزال هو « الرأس » الأكبر فى العائلة يشيرون إليه عند الملمات ، ويتكلمون عنه بنوع من التقدير يبلغ أحيانًا درجة الإجلال والتقديس . هى صفة موروثة من سلطة الأب القديمة أى نعم ، لكن الجديد فيها أن الأخ الأكبر الذى يرث هذه السلطة ، لم يعد هو الأكبر سنا أو ثراء أو جاها ، بل الحاصل على العلم والثقافة ، حتى ولو كان بقدر يسير منها .. ولما كان أنموذج المثقف الحريص على سلامة لغته وفصاحتها حرصه على وصول

معانيه بدقة وبيان ، قد بات مصدر احترام وتقدير من أهل الاستنارة فى المجتمع ، وشبه تقديس من عامة الشعب ، يرجع أصله إلى تقديسهم لعلماء الأزهر وعلماء الكلام والشريعة فيمابعد .. فإن نموذج الانتهازى الفارغ من المحتوى الثقافى الحقيقى ومن المضمون الفكرى ، قد عاش فى المجتمع مكرما معززا على حس الأصلاء ، على حساب تقدير المجتمع لأهل العلم والثقافة والبيان ، وكانت وسيلته فى ذلك هى الحذلقة وحدها بشكل متقن يقنع العامة ويثير سخرية المستنيرين ، فالعامة سوف تسحرهم صوتيات اللغة كما تعودت أن تسحرهم فى خطاب العلماء الحقيقيين والمثقفين الحقيقيين .

ومن السذاجة أن يزعم أحد أن تلك الشخصية الفنية كانت تسخر من الفقيه أو الفقهاء وإلا فإنها تعكس ضيق أفق شديد ، حقيقة الأمر أنها شخصية تسخر من مدعى الفقهنة بلا فقهنة حقيقية ومن المتحذلقين بلا ثقافة أو مضمون . كذلك من الحق أن نؤكدها هنا ان تلك الشخصية الفنية حظيت بنجاح شعبى ساحق عبر اسكتشات ساعة لقلبك ، وقدمت فؤاد المهندس للجمهور خير تقديم . سر نجاحها أنها - الشخصية - عكست فى أذهان العامة نظرتهم الحقيقية تمثل هذا الأنموذج الذى طال التقاؤهم به كثيرًا جدا واضطروا إلى احترامه بحكم الأعراف والتقاليد ، وهم فى الحقيقة لا يكنون نفس الاحترام الحقيقى الذى يكنونه للفقيه الحقيقى

أو المثقف الحقيقى غير أنهم يحترمونه كنوع من إبراز معنى لا أزيد ، إنها سمة مصرية أصيلة وعظيمة أن يقولوا لمثل هذه النماذج الشائعة المتسلطة - دون كلام - نحن نحترمك إكراما لخاطر المستوى الذى أردت الانتماء إليه ، إننا فى الواقع لا نحترمك ، إنما نحترم الشخصية أو الوضع الذى تتشبه به أو تتمسح فى أعتابه . لكن حينما يقوم أحد الظرفاء لينوب عنا فى قول ذلك صراحة وبشكل ساخر ، فإننا لابد أن نغرق أنفسنا فى أنهر من الضحك المصفى ، كأنما لنتوج رأينا السابق بتاج من التأكيد الصريح الزاعق .

مساحة الظرف فى شخصية فؤاد المهندس شاسعة وعرضها عرضين كالقماش الصوف ، تكفى منها متران ونصف المتر مثلا لتفصيل بدلة كاملة وصديرى . على أننا إن قبلنا هذا التشبيه لموهبة الظرف عند فؤاد المهندس فإننا مضطرين إلى الاشارة بأن « المصبغة » التى فى داخله كثيرًا ما تتعطل وتنتج أثوابا كثيرة من لون واحد لا يشفع كثرتها كونه لون جميل أو محبب ، زد على ذلك أن الترزى الذى كان يفصل له الأدوار من هذه القماشة ، كان مغرما بموديل واحد تقريبًا لعلهم رأوا أنه الأنسب فى التفصيل بالنسبة لهذا اللون . ربما حق لنا الزعم - تمشيا مع تداعيات التشبيه - بأن تلك المصبغة التى بداخل الفنان فؤاد المهندس فى فترات تعطلها عن إنتاج ألوان أخرى متعدة ترضى كافة

الأذواق - واللون الواحد قد يرضى كل الأذواق لبعض الوقت ، ولكنه لا يستطيع إرضاءها طول الوقت - كانت هى نفسها ميالة إلى لون واحد بعينه تشبعت به وأحبته حتى آخر قطرة فى أحبارها ، هو على التحديد لون الريحانى . وبالنظر فى مسرحيات فؤاد المهندس التى انبنت عليها شهرته الذائعة مثل « السكرتير الفنى » و « أنا وهو وهى » و « سيدتى الجميلة » . وغيرها ، وخاصة فى بعض أفلام المرحلة الأولى ، نجد أنه ظهر أمامنا فى « موديلات » متعددة من نفس اللون الذى اشتهر به الريحانى وبرع فيه وسيطر على إعجاب الناس ، وهو ذلك الأنموذج الإنسانى المقهور المنحوس ، الذى يسير ركب الحياة فى عكس اتجاهه على خط مستقيم ، وتقف كل التصاريف والظروف ضد رغباته وأمنياته ، حتى لكأنها مكرسة للانتقام منه وحده ، أو كأن الحياة برمتها مكيدة مدبرة للإيقاع به فى حبائل القهر والمسكنة والانسحاق ، صحيح أن المواقف الدرامية تأتى على نحو مختلف ، وبتفاصيل جديدة ، ولكنها كلها تنويع على نفس اللحن الأصلى ، نفس النغمة موزعة على آلات جديدة وأوتار جديدة ، غير أننا بعد أن نستمتع بالتوزيع الجديد ونستوعب نكهة الوتر الجديد وتخفت أصداؤه يبقى فى أذهاننا النغم الأصلى للحن .

لا نجزم بأن فؤاد المهندس كان يهدف إلى تقليد الريحانى أو يسعى إلى ميراث مجده الفنى ، بل نجزم أن « فؤاد » أحب

موهبة الريحانى حبًّا يفوق كل حد ، حبًّا يفوق حتى حب الريحانى لنفسه ، وحب فؤاد لنفسه ، هو فى ذلك يعكس أيضا نظرة الطبقة المتوسطة لشخصية الريحانى ، لقد احتضنت الطبقة المتوسطة فن الريحانى باعتبارها تملك ثمن التذاكر التى هى - فى تقديرى - يقوم عليها عامل كبير جدا فى استمرار الريحانى على المسرح قبل أن يخترق هو الحصار الطبقى بأفلام سينمائية تصل إلى جمهور الترسو . الطبقة المتوسطة احتضنت فن الريحانى ، لأنه يشعرها بالتفوق العظيم ، ويجعلها تضحك بصفاء من المصير التعس الذى لم يكتب على أحد من أهلها ، وتسخر - فى شخص النموذج الفنى الذى يرسمه بعبقرية فذة - من غباء التعساء وضيق أفقهم المادى لضيق حظهم ، كما أنهم أعجبوا بفنه وقدروه كل التقدير ، وهذا أيضا من فضائل الطبقة المتوسطة . أما عامة الشعب فقد أحبوا الريحانى أبلغ حب لأنه عكس تعاسة مصيرهم وتجربتهم فى الشقاء .

وأننا لنرى فى جوهر موهبة الظرف عند فؤاد المهندس مزاجا من هاتين النظرتين ، فهو يحب الريحانى بعقل الطبقة المتوسطة ووجدان عامة الشعب ، ولذا فإنه قد تطوع مختارًا وبدون أن يدرى لأن يضع موهبته الكبيرة فى خدمة تاريخ الريحانى والتكريس لفضائله هل يعنى ذلك أن « فؤاد » ذاب فى شخصية الريحانى وأصبح مجرد مقلد له ؟ . لا بالقطع ، فشخصية فؤاد لا تزال قائمة بذاتها ، بل لقد أضفى على الريحانى شيئا من الفؤادية المهندسية ، كل ما فى الأمر أنه أخذ

من نفسه وأعطى الريحانى ، ولو أن ذلك اقتصر على تجارب أولية معدودة ، لكان فؤاد قد استقل بنفسه استقلالا كبيرًا ، ولكان أكثر تنوعًا وتجددا .

مهما يكن من أمر فإن العلاقة بين فؤاد والريحانى لا تنقص من قدر أى منهما ، بل هى بمثابة مابين الأب والابن ، لابد للابن أن يحمل ملامح أبيه على وجهه إلى الأبد ، ومن شابه أباه فما ظلم ، فهنا الشبه يعطى الفنان أصالة أكثر بشرط أن تكون له إضافاته الخاصة وهذا بالفعل ما قد حدث .

الحقيقة أن فى فؤاد لمسة بارزة تميزه ، ليس فقط عن الريحانى ، بل عن كل الظرفاء فى جيله والجيل التالى له ، وهذه اللمسة هى التى أنقذت فؤاد من الوقوع نهائيًّا فى براثن الريحانى ، تلك هى أن « فؤاد » رجل مفتوح أما الريحانى فكان مغلقا بعض الشىء أى أنه كان يميل إلى النزوع نحو داخل النفس باستمرار ، لا أقصد بذلك شخصيته الإنسانية ، إذ لم يقدر لى شرف الاتصال به . إنما أعنى أن الريحانى -كما تشى أدواره - كانت نفسيته متسقة فيما بدا لنا مع أدواره ، فإذا كانت أدواره قد امتدت على مساحة البؤس والشقاء المتمثلة فى الرجل المنحوس بجميع أنواعه ، فإن نجاحه فى تجسيد البؤس والنحس كان مستمدا من شىء فى نفسه بائس وشقى إلى أبعد الحدود ، وهذا الشىء ليس كونه قد عانى فى حياته الشخصية معاناة اجتماعية عميقة قبل أن يشتهر ويصبح نجما كبيرا ، بل هو

نظرته الفلسفية للأمور وللحياة ، وكان فى الواقع يشوبها كثير من التشاؤم ، صحيح أن تشاؤمه كان كثيرا ما يكلل بالتفاؤل فى نهاية العمل الفنى ، إلا أن ذلك كان من قبيل إرضاء الذوق العام وتجنبه لصدمة الجماهير المتطلعة إلى غد مشرق وحياة سعيدة ، وفى الغالب لم يكن ذلك يدخل على عقول المشاهدين خاصة عامتهم ، إذ أنهم بعد انتهاء العمل الفنى لم يكن يبقى فى أذهانهم الجانب المتفائل ، إنما كان يبقى الجانب البائس ، حتى أن المشاهدين - وليس ذلك من قبيل المبالغة أو التلاعب بالألفاظ - لم يكونوا يتقبلون الجانب المتفائل باعتباره شيئا ثانويا والأساس هو الجانب المتشائم الشقى . وهذا بالتأكيد كان يشقى الريحانى بقدر ما كان يسعده نجاحه الساحق . زد على ذلك أن تركيبته النفسية والشخصية فى ميلها للتشاؤم والبؤس كانت تتسق مع صوته المبحوح الأجش ، الذى لم يتعود على الانطلاق بفصاحة ولباقة ، فكانت الجمل الحوارية تخرج منه حزينة بائسة مليئة بالشجن ، حتى ولو كانت فى جوهرها معبرة عن التفاؤل والفرح .. أما فؤاد المهندس فإن تركيبته النفسية والشخصية تركيبة مرحة إلى أقصى الحدود ، صوته منطلق مفتوح بقدر ما فيه من مرح وميل إلى السخرية ، ولذا فإنه بتركيبته المرحة هذه حينما يوضع فى موقف بائس شقى كان يفجر تناقضا كوميديا صارخا ، إذ أنك لن تصدق بؤسه هذا ولا شقاءه ، لأنه بؤس وإن اتفق مع مظهره فإنه لا يتفق مع مخبره . ولنتذكر معا دوره فى إحدى

المسرحيات الذى كان من خلاله يبحث عن عمل يقتات منه ، وينتقل من عمل إلى عمل ليصادفه النحس فى كل مكان ، كانت شخصية الريحانى تطل علينا من الخلفية البعيدة ، ولكنها سرعان ما كانت تختفى إزاء هزليات فؤاد الواضحة ، كأنه يقول لك لا تصدق هذا البؤس فأنا أحاول إضحاكك ، لكنه لم يكن يقول ذلك صراحة ، بل يقوله من خلال الإغراق فى مظهرية البؤس والنحس كأنما ليسخر من البؤس والنحس والريحانى معًا ، وذلك تناقض آخر مثير للضحك يضاف إلى موهبة الظرف فى شخصية فؤاد .

ربما كنا محتاجين إلى صفحات لا حصر لها ندرس من خلالها جهود فؤاد فى المسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون ، لنرى ماذا أضاف وقدم من إبداعات فى كل من هذه الأنماط الفنية المختلفة ، لكننا لسنا بسبيل هذه الدراسة فهى ليست مهمتنا ، إنما نحن نحاول استجلاء شخصية فؤاد الفنية وتوضيح بعض جوانبها المتميزة .

يحمل فؤاد فى جوهره شخصية الإنسان المنطلق الممراح ، الشاعر بالنجاح والتفوق فى حياته .

وبالتمثيل إلا من قبيل المعننة فى الحياة بشكل ما .

أول تناقض اجتماعى صارخ فى حياة الفنان الكبير «فؤاد المهندس » هو أنه ابن العالم المرحوم الأستاذ زكى المهندس عضو

مجمع الخالدين - اللغة العربية - وشقيق السيدة « صفية المهندس » رئيس هيئة الإذاعة والتى كانت ولا تزال من النقط المضيئة جدا فى الحركة النسائية العربية ، إذ إن صوتها - وصوت المرأة كان يعتبر « عورة » فى بعض أعرافنا - حطم كل الأوهام الخرافية ، وانطلق ينافس صوت الرجال فى رحلة التنوير الإذاعى ، فهذا الأب ذو المركز الاجتماعى البارز الكبير ، وهذه الأخت صاحبة المركز الاجتماعى الكبير أيضا .. كيف يكون لهما - فى نظرة الطبقة المتوسطة - أخ « مسخة » شغلته إضحاك الناس ؟ لم يصل إلينا من الأخبار ما يفيد عما إذا كان ثمة احتجاج أسرى قد حدث بهذا الصدد ، ولكننا قد نؤكد أن شيئا من ذلك لم يحدث ، لأن الطبقة المتوسطة كانت قد تنازلت عن كثير من الأوهام الطبقية منذ أن تمرد عليها يوسف وهبى وأرغمها على احترامه بعد ذلك ، ثم إن ميدان السينما ووسائل الاتصال الجماهيرى ، كانت قد بدأت تنبت فى الأفق آفاقا جديدة من التفوق والاستنارة ، حتى أن ذلك الأب الأستاذ عضو مجمع اللغة العربية ، كان من اتساع الأفق بحيث يقبل أن يسخر ابنه - وعلى الملأ - من المتفقهين فى اللغة ، ومن النحاة الذين يعقدون العلاقات اللغوية ويصعبون تعلمها على من يرغب فى فهم قواعدها . من المؤكد طبعًا أن « فؤاد » التقط هذه التناقضات من خلال المناقشات التى كانت تدور بين أبيه وبين زملائه من أعضاء المجمع حول قواعد اللغة واستحداث الألفاظ

ونحت التعابير وهكذا ، وهى - لاشك - مناقشات حامية الوطيس ديدنها التدقيق والتمسك وعدم التفريط فى قاعدة .. إلخ .

ليس هذا هو التناقض الوحيد الذى عكسه فؤاد عن طبقته ، بل عكس أيضًا وبدرجة عميقة جدًّا التناقض القائم بين المظهر والمخبر فى شخص الطبقة المتوسطة ، وأشبعه سخرية وتنديدا ، فهو فى أحد أدواره يقوم بصنع ملبس ملفق يحمل شكل اللبس المحترم فقط وهو بلا أساس ، فالبنطلون أقصر من اللازم وأضيق من جسمه ووارد وكالة البلح ، والقميص مجرد ياقة تختنق بالوسخ ، ورباط العنق حبل ، وهكذا ، إذ هو يهزأ من محاولات الناس التماس الاحترام عن طريق اللبس ، ويدين من الناحية المقابلة أولئك الذين أشاعوا فى الحياة نظرة تقدير الناس تبعا لملبوساتهم . أما حين يتكلم فإنه يجمع فى أدائه مزاجا من لهجات أهل الطبقة المتوسطة ، من موظفى الدواوين ، من رجال الأعمال المهذبين تهذيبا يجلب المرض والكآبة . نراه يهزأ بلهجتهم وطريقتهم فى إرسال الحوار وتقطيع الجمل ، من المدرسين المنسحقين يتشبثون بالضمير وتنكسر عيونهم أمام الحاجة الملحة ، من الأساتذة المتسلطين يتمسكون بأعراف وبروتوكولات لعلها تؤكد أستذتهم . من النصابين السذج لا يملكون من مقومات الاحتيال سوى النعومة .

ليس من ظرف فؤاد البارز اقتحامه مجال الغناء ، صحيح أن الريحانى - أيضا - قد سبقه فى هذه المحاولة إذ لم يتورع عن المشاركة فى الغناء بصوته الأجش المنحبس مع واحد من أجمل أصوات عصره هو صوت ليلى مراد الملائكى المنطلق ، أقدم الريحانى على التجربة وهو مطمئن تماما إلى أن الجمهور سيفهم أنه يغنى غناء تعبيريا كاريكاتوريا من قبيل الحوار الملحن بغير غناء ، أى أنه لا يحق لنا الزعم بأن الريحانى قد غنى ، إنما نزعم أن فؤاد المهندس قد غنى بالفعل ، وهذه هى الإضافة الفؤادية المهندسية . وصحيح أن صوته يتميز عن صوت الريحانى بالانطلاق واتساع المساحة ، لكنه ليس صوت مطرب بأى حال ، ولو أنه - الصوت - فى شخص آخر غير فؤاد ، وذهب ليعرضه على ملحن أو ميكروفون إذاعة لطردوه وجرسوه ، لكن موهبة الظرف فى فؤاد - المضافة إلى موهبته الفنية فى التجسيد - تجعلنا نقبل ذلك منه بل ونطرب أيضًا !. وكانت جرأته كبيرة فى أن يشارك بالغناء مع أعذب صوت فى ذلك الوقت هو صوت المطربة الفيحاء صباح ، فى بعض الاسكتشات الغنائية الظريفة جدا التى لا نزال نديرها فى الأيام الرمضانية وغيرها . قد يقول دارس للموسيقى ، إن غناء فؤاد لم يكن غناء بالمعنى المفهوم ، وإن ما أداه هو من قبيل المونولوج يستطيع أى صوت حساس أن يلتقط إيقاعاته ويؤديها . ونسلم معه بهذا القول ، ولكن لماذا نطرب إذن من أداء فؤاد ؟

أغلب الظن أننا نطرب لشدة حساسية فؤاد فى التجسيد الكاريكاتورى الصوتى ، فأداؤه تعبيرى تصويرى يقوم على تجسيد اللقطات الدامغة فى عاداتنا الإنسانية ..

« حَسَنة » .. فى وجه الثقافة العربية المعاصرة

وجه كوشم بدائى خطته ريشة فنان من أولاد البلد على واجهة منزل فى حى شعبى بمناسبة عودة صاحبه من الحج ، أو حفرة بالإبر على ظاهر يد . خطوطه ليست متناسقة تماما ولكن ربما كان ذلك من أثر دفق الحياة والانفعالات وراء صفحته ، فكأن الانفعالات الدافقة بلا توقف قد حفرت لنفسها أخاديد وجداول بين هذه الملامح المكتنزة التى تحس أنها شبعانة بالحكمة والرصانة والتعقل والسخرية ، تحس أن وراء هدوئها المنقطع النظير تحفظات وتحفظات لا نهاية لها ، تكاد ترى من ورائها سطوة السيد أحمد عبد الجواد وديكتاتوريته الخطيرة ، تكاد ترى شقاوة الابن الأكبر ياسين زئر النساء الذى ورث عن أبيه جانبه السرى ليمارسه فى العلن دون أن يقوى على إخفائه ، تطل من العينين وطنية فهمى واستشهاده غضا أصيلا فى صحوة الشعور بمعنى الوطن ، تقفز فى الحال شخصية كمال المثقف الواصل بالقضية الوطنية إلى مرحلة النضج ، حتى شخصية الأم المغلوبة على أمرها المحبة لسيدها ، المربية مع ذلك رجالا

عظاء ، تكاد تطل هى الأخرى من عيون هذا الوجه المكتنز المربع الشكل كسطل الخروب فى شوارع القاهرة الفاطمية ، بل إن القاهرة برمتها بكل عصورها القديمة والحديثة تراها حاضرة ماثلة بين طيات هذا الوجه وخلل ملامحه . سمت الوجه يختزن ابتسامة أزلية مكتنزة هى الأخرى فى حالة نمو مستمر كلما ازدادت اكتنازًا انفرجت عنها الشفاه ، فإذا هى مدوية كفرقعة البمب فى أيدى الصبية فى ليالى رمضان القاهرة الجميل ، حتى إذا ما نفست الابتسامة عن نفسها مطلقة سراح بعضها التأم الفم عليها من جديد فتبدو من وراء الشفتين المطبقتين عليها كأنها دعامة للخدين يقفان فوقها ، على أحد الخدين حسنة كحبة الزبيب ، لا تبدو نشازًا أبدًا ، بل تبدو كحلية تزخرف قباب المساجد ومآذنها .

يستوى الرأس على جسد باسم الله ما شاء الله يليق برجل ذى سطوة وسلطان ، ويليق برجل من عالمه كالسيد أحمد عبد الجواد . فإذا ما تكلم خرج صوت ساذج يخلو تمامًا من حذلقة المثقفين واللكنات التى يزوقون بها حديثهم ، صوت غير طبقى على الإطلاق ، تحس أنه خارج من المقاهى ، من عشش الترجمان ، من بيوت فقيرة ، من قعدات المعلمين وأصحاب المحلات والمتنورين من أهل الحى ، حينما يتكلمون فى السياسة أو فى أمر جلل .

تدهش بادئ ذى بدء إذا عرفت لأول وهلة أن هذا الرجل هو الروائى المصرى الكبير « نجيب محفوظ » أعظم روائى أنجبته

العربية فى قرننا الحالى - وأول ما سيدهشك أن هذا الوجه الوادع الرزين الذى لا يعرف العيب مطلقًا ويبدو كأنه فى حاله ، هو الذى قدم لك كل هذا العالم الحافل الخصيب من الشخصيات والحيوات المتفردة ، كيف عرف كل هؤلاء وخبرهم وكيف تسنى له أن يقف على كل هذه الأسرار والأشياء الشديدة الخصوصية عن كل هؤلاء الناس ! كيف استطاع أن يجمع بين كل هذه الرزانة والرصانة فى المظهر وبين كل هذا النزق والانطلاق والشقاوة فى أدبه الروائى ! ..

هذا ما حدث لى أنا على الأقل عندما رأيت « نجيب محفوظ » لأول مرة فى نهاية الخمسينيات وأوائل الستينيات حين سعيت لحضور ندوته الأسبوعية التى كان يقيمها كل يوم جمعة من كل أسبوع فى كازينو صفية حلمى المواجه لدار الأوبرا عليها رحمة الله . ولم يكن أدبه وحده الذى أثار دهشتى وعجبى ، بل إن حضوره المفاجئ لنا كان هو الأعجب . فالعادة أن يأخذ الأديب فى الظهور شيئا فشيئًا ، لكننا فوجئنا - دفعة واحدة - بكاتب كبير الحجم ذى وزن ثقيل بالدسم . وكان فن الرواية قليلًا جدًا فى العربية ، وكان المشهور منه فيه أقل ، فباستثناء روايات (تاريخ الإسلام) لجورجى زيدان ، التى كانت تنشرها دار الهلال فى سلسلة زهيدة الثمن ، لم يكن هناك سوى تجارب قليلة معلومة لنا من قبيل سارة العقاد) . (وكروان طه حسين) (وزينب لهيكل) وبعض تجارب أخرى قليلة فى مجال الرواية التاريخية مثل بعض

أعمال فريد أبو حديد وسعيد العريان ، ولم يكن معروفًا لنا من هذه التجارب إلا ما نشر منها فى سلاسل شعبية ، كروايات الهلال أوكتاب الهلال أو سلسلة اقرأ العريقة التى تصدرها دار المعارف حتى اليوم ، وقدَ عرفنا من خلالها تجارب روائية تاريخية لعلى الجارم مثل (فارس بنى حمدان) وروايتين عن المتنبى أظن أن اسم إحداهما (الشاعر الطموح) إن لم تخنى الذاكرة ، وأخرى لسعيد العريان ، وأبى حديد ، وحسن رشاد ، ومحمود كامل المحامى ، وطه حسين وغيرهم ، وعلى وجه خاص محمود تيمور بتجاربه ذات اللغة العذبة .

غير أن (عودة الروح) و (يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم ، كانتا ألمع روايتين عرفهما جيلنا . وقد لعبت سلسلة روايات الهلال دورًا عظيمًا جدًّا فى تعريفنا بجانب كبير هام من الرواية العالمية . صحيح أن بعض الترجمات كانت مبتسرة أو ملخصة بشكل مخل أحيانًا ، ولكن ذلك لا ينفى أننا كسبنا بوجودها - بل كسبت الحياة الثقافية كلها - كسبًا هائلًا ، ومما لا شك فيه أننا كنا سنخسر بعدم وجودها ، ويكفى أنها مهدت الطريق إلى القارئ أمام الروائيين العرب الذين جاءوا بعد ذلك ، لقد جاءوا بعد أن صار للرواية أرض شعبية على نطاق واسع بعض الشيء ، وبعد أن أصبح لتقاليد الرواية مناخ جاهز بين القراء .

والذين اشتهروا بعد ذلك من جيل « نجيب محفوظ » نفسه

أو لجيل تال له كانت أعمالهم الروائية تنتسب إلى الطابع الق...
إلى الشخصية المصرية ، والتقاليد المصرية والمجتمع المصرى ، بكل واقعه وقضاياه المعاصرة . فباستثناء رواية (قنديل أم هاشم) ليحيى حقى ، كانت معظم الكتابات الروائية أشبه بالحواديت التى يمكن أن تحدث فى أى مكان ، فى أى زمان . ولذلك كانت رواية (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوى ، ذات وقع خاص فى نفوسنا ، لما تحمله من طابع قومى صرف ، وما تعكسه من واقع مصرى ملموس .

والواقع أننا مدينون بالفعل لسلسلة الكتاب الذهبى فى أنها عرفتنا على نماذج جديدة من الرواية والروائيين كنا نعرف بعضهم من قبل مثل إحسان عبد القدوس ، ويوسف السباعى ، وأمين يوسف غراب ، ومحمود تيمور ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وعبد الحميد جودة السحار ، ويحيى حقى ، وعلى باكثير ، والشرقاوى ، ولكن أعظم فضل لهذه السلسلة أنها قدمت كاتبًا كاملاً من خلال عدة أعمال متوالية فكأنها كشفت لنا عن عالم كبير كان حريًّا بأن نعرفه منذ وقت مضى ، كدنا نضع أيدينا عليه حتى اعترتنا فرصة اكتشاف التجربة بأعمق معانيها واتساع أبعادها . فمن « زقاق المدق » إلى « خان الخليلى » و « فضيحة فى القاهرة » و « بداية ونهاية » أصبح أمامنا تجربة فنية بمعنى الكلمة ، تطرح أمامنا كل الواقع المعاصر بحذافيره مرتبطًا بجذوره التاريخية ، كما

تطرح أمامنا كل المقولات الفنية التى كنا مهمومين بها فى ذلك الوقت . كل رواية من هذه الروايات ، كانت تضارع فى الشكل والبناء أعظم الروايات العالمية التى قرأناها لبلزاك ، وإميل زولا ، وديستوفسكى ، وديكنز ، ولورنس وتولوستوى ، وغيرهم ممن وصلوا إلى العربية غير الهلال ودار اليقظة وغيرهما من دور النشر ..

وقد ردتنا هذه الروايات إلى « عبث الأقدار » و « كفاح طيبة » و « رادوبيس » و « السراب » فهالتنا قدرة ذلك الروائى الهائلة على بناء الشخصيات بكل هذه المتانة والرسوخ ، ووضع هذه الشخصيات فى بناء فنى معمارى ، تتكون منه تركيبة تشبه فى تفردها واتساعها ودقة صنعها ، أبنية الأرباع والخانات والوكالات والقباب والمساجد . نعم فإذا كانت المرحلة التى يمكن تسميتها بالمرحلة الفرعونية - التى استلهم فيها التاريخ الفرعونى - يتسم بناؤها الروائى بنفس السمات التى يتسم بها بناء المعابد الفرعونية ، من وجود أعمدة خلابة وساحات مهيبة ونحت وتصوير ، فإن مرحلته القاهرية - التى استلهم فيها تاريخ القاهرة الحديث والمعاصر ، يتسم بناؤها بنفس السمات التى تتسم بها الخانات والأرباع والقباب ، من كثرة الإيوانات والمآذن والقباب وشغل المقرنصات والتطعم بالأصداف .

وكانت مجلة الرسالة الجديدة أنجح مجلة أدبية شهدتها البلاد بعد ثورة يوليو ، وصحيح أنها كانت استمرارًا لمجلة الرسالة التى كان

يصدرها الزيات ، ولكن الرسالة الجديدة خلبت ألبابنا بحق ، وقدمت لنا زادًا أدبيًّا شائقًا وجميلًا ، وكنا نبيت بجوار بائع الجرائد حتى لا يفوتنا عدد من الأعداد القليلة التى تنزل الأقاليم ، على صفحات هذه المجلة العظيمة تعرفنا على أكثر من جيل وقرأنا التحقيقات الأدبية والقصص القصيرة والقصيدة الحديثة ، بطعم جديد مختلف تمامًا عما عهدناه من قبل فى الصحافة الأدبية كانت نوعًا من الكتابات مفعمًا بالأمل والحيوية والانطلاق والتحرر المسئول . ومن المواد الشائقة التى كانت تقدمها هذه المجلة رواية (بين القصرين) لنجيب محفوظ على حلقات مسلسلة . ولم نكن نعرف أيامها أننا نقرأ الثلاثية العظيمة ، إنما كنا بإزاء عالم قاهرى حبيب ، وشخصيات برغم انتمائها لمجتمع المدنية مألوفة لنا تمامًا وبها ما نحمله من جوهر إنسانى قومى ، تتكلم بالفصحى الرصينة ، ومع ذلك يطن الحوار فى أعماقنا بلهجة عامية ، فلا نشعر بأى غرابة بين الشخصيات وقاموسها الفصيح . فازدادت دهشتنا من هذا العملاق الذى خرج لنا من وراء الأكمة شاهرًا سيفه متمنطقًا فإذا به من خيرة الفرسان ! ..

حتى صورته المنشورة مع القصة كانت هى الأخرى عجيبة مثله متفردة مثله ، فقد درجت العادة أن نطالع صور الكتّاب وهم على درجة كبيرة من الأناقة والوسامة والمهابة ، ثم تطورت بعض الشىء فصرنا نطالع صورًا لهم فى أوضاع مثيرة . كان يسند رأسه على

قبضته ويغيب فى عالمه كشوقى بك أمير الشعراء ، أو يضع يده تحت ذقنه ساهمًا يفكر ، أو شاهرًا بين إصبعيه سيجارة يحلق على أجنحة دخانها المتصاعد فى موجات رقيقة ، أو يتحدث فى التليفون أو ما إلى ذلك . أما صورة نجيب محفوظ فكانت وجهًا مكتنزًا يتفجر فى ضحكة صاعقة ، يلبس سترة تحتها قميص فانلة بزرارين تحت الرقبة وهو نوع من القمصان لم يكن يلبسه فى ذلك الوقت إلا محدودو الدخل وفقراء الموظفين . وكانت صورته هذه بالقياس إلى أدبه الذى قرأناه توحى بأننا أمام مندوب عن الطبقة المتوسطة يحمل فى جوفه كل متاعها من الذكريات والعواطف والآلام .

فلما قدر لنا أن نقرأ الثلاثية متكاملة بأجزائها الثلاثة : بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية ، كانت فرحتنا بلا حدود . أيامها كنت أسكن مع أربعة من طلبة كلية آداب الإسكندرية فى بيت واحد فى إحدى حارات حى محرم بك بالإسكندرية ، هم فى شقة وأنا فى حجرة فوق السطوح ، ومجموع كتبى الخاصة يفوق مجموع كتبهم ، وكان اهتمامنا الأدبى واحدًا ، ولم أكن طالبًا معهم لكننى كنت أشاركهم المذاكرة بحكم الوضع ، وأمسك مراجعهم لأعقد لهم امتحانات صورية ، فكنت أنا الذى يذاكر بالفعل دون استعداد لامتحان ، وكانوا من أقسام مختلفة اللغة والتاريخ والفلسفة ، وأذكر أن ثلاثية بين القصرين طردت كتب الدراسة عن مائدة الحوار أسابيع طويلة ، كنا خلالها نبدو كأننا نذاكر أعمق

مذاكرة ، وفى جد واجتهاد بالغين نتكلم فى بين القصرين من الزاوية التاريخية والفنية والفلسفية واللغوية ..

أشياء كثيرة فعلتها بنا ثلاثية « بين القصرين » وفوائد جمة أضافتها إلينا ، أشياء وفوائد تعجز، عنها أى جامعة وأى مدرسة وأى تجربة شخصية مهما كانت حافلة . لقد فتحت عيوننا على تاريخ مصر المعاصر وربطت بيننا وبينه بأواصر عاطفية متينة عجزت عن إقامتها كتب التاريخ المباشر . من خلالها أحببنا القاهرة واستشعرنا طعمها التاريخى ، ووقفنا على أسلوب الحياة فيها فى أوائل هذا القرن ، والقيم والعادات والتقاليد درسنا من خلالها حتى علم الوراثة وكيف تتوارث الأجيال. صفات بعينها وكيف تتطور . درسنا كذلك معنى ثورة ١٩ وأبعادها الحقيقية وعشناها كأطراف معنية ، فهمنا الجذور الاجتماعية للتيارات السياسية والفكرية .

أذكر جملة قرأتها فى إحدى الدراسات الأدبية لناقد أوربى كبير لا يحضرنى اسمه الآن ، تقول إن من مهام الفن الروائى العظيم تسجيل العوالم القديمة الساحرة قبل أن تنقرض وهذه المقولة تنطبق على أدب نجيب محفوظ بالنسبة للعوالم القاهرية الساحرة التى لم يقدر للأجيال الجديدة أن تعيشها ، والتى لم تحفل بها كتب التاريخ بالطبع .

أذكر أيضًا أننى ورهط من الأصدقاء عشقنا القاهرة عشقًا

حقيقيًّا من خلال أعمال نجيب محفوظ ، وعن طريقها تأصلت فينا القاهرة وأصبحنا نشعر بانتشاء عظيم وفخر لأننا ننتمى إليها برغم ما نلاقيه من عنت ومعاناة .

ولقد لاحظت شيئًا غريبًا جدًّا ، فعلى الرغم من أننى درست تاريخ القاهرة . بكل عصوره القديمة والحديثة ، وأصبحت إذا مشيت فى شوارعها كأننى أمشى بين أشباح التاريخ ، وأرى فى كل خطوة عصرًا ولكل عصر أحداث جسام تكاد تكون حاضرة مجسدة ، فإننى - وسط هذا الكم الهائل من التاريخ الحى الذى لا يزال فى شوارع القاهرة - أرى « نجيب محفوظ » ماثلا فى كل خطوة . عشرات المئات من المرات نتوقف فى سيرنا أنا والزميل عبد الوهاب الأسوانى أو الصديق إبراهيم منصور أمام جبل الدراسة مبهورين مسحورين ، مع أنه لا جبل ولا يحزنون ، مجرد تل مرتفع فى نهاية شارع الأزهر على جانبيه ، وبالرغم من أن عشرات المئات من الأحداث التاريخية الهامة التى نعرفها حدثت فى هذه البقعة وما أسرع ما تحضر ، فإن مصدر السحر الذى يربطنا بجبل الدراسة هو معارك نجيب محفوظ الروائية التى تحدث بين فتواته بالنبابيت ، ربما لأن « نجيب محفوظ » - فضلا عن إجادة وصفه للمعارك - أضفى على الفتوات أبعادًا ساحرة ، حيث حولها من نظام اجتماعى سائد يقوم على البلطجة وقطع الطريق ، إلى رمز فنى يتسع إطاره ليشمل تاريخ التسلط والقهر فى مصر ، فمنطق

الفتونة هو الذى كان يحكم بعض أو معظم فترات تاريخها ، ونظام الفتونة فى المجتمع المصرى هو المفتاح لفهم الشخصية المصرية على الحقيقة ، وفهم العلائق التى تربطها بكل من له سلطة أو يد قوية ..

واختيار نجيب محفوظ لنظام الفتونة كمعادل موضوعى للتاريخ ، وللحارة المصرية كبيئة فنية للواقع يعد اختيارًا موفقًا تمامًا ، ولو أحصينا عدد الفتوات فى قصصه القصيرة ورواياته الطويلة ، لبلغت أعدادًا هائلة تدهش كيف استطاع خلقها على هذه الدرجات من التفرد والخصوصية ، ليس يشبه أحدهم الآخر أبدًا ، ناهيك عن بقية الشخصيات من عامة الشعب والموظفين والباعة والمشايخ ورجال الشرطة والخارجين على القانون عالم متوازن متكامل ، كم فى قصصه من فتوات ، وكم فيها من حوارى ، وكلها فى النهاية مصر ، وبرغم أن القارئ له لا يسأم من كثرة تكرار الفتوات والحارة فى قصصه ورواياته ، فإننى قد ظننت ذات يوم أنه لابد أن يكون قد سئم وراح يبحث عن عالم جديد ، فإذا به يفاجئنا (بملحمة الحرافيش) التى هى ملحمة الفتوات ، كأن كل ما مضى من فتوات فى أعمال سابقة كان مجرد مقدمات لهذه الملحمة العظيمة المهولة ، لقد سجل فى هذه الملحمة تاريخ الفتوات الدامى ، فى مقابل حياة الحرافيش المقهورة المغلوبة على أمرها ، مستخدمًا شكلا فنيًّا شديد الروعة بالغ البساطة والتعقيد فى آن معًا ، يستفيد من الثقافة المصرية أجل فائدة ، فأنت تلمس فى بنائها المعمارى الطابع

الفرعونى والقبطى والعربى وكل ما حصلته الثقافة القومية من الثقافات التى تعاملت معها وامتزجت بها . وصحيح أن الشخصيات فى الظاهر فتوات، لكنهم فى الواقع شىء أضخم من هذا بكثير جدا ، وبمنهج يشبه منهج المؤرخين القدامى من أمثال ابن تغرى بردى، وابن إياس والمقريزى، تبين لنا الرواية كيف يتم صنع الأساطير كيف يتحول الرجال إلى أساطير . إنها ليست فقط قصة الشعب المصرى أو الأمة العربية ، بل هى قصة كل الأمم المنتهية .

قصة العالم الثالث كله . وإذا كان بعض المثقفين المبهورين بعقدة الخواجة يرفعون من شأن رواية « مائة عام من العزلة » لمؤلفها الكولومبى « جارثيا ماركيز » ويعتبرونها آخر أعظم روايات القرن العشرين . فالرأى عندى أن ملحمة « الحرافيش » لنجيب محفوظ تتفوق عليها بكثير ، بل بكثير جدًّا . أما كون مؤلفها لم يحصل على جائزة نوبل ، فهذا ليس ذنبه بالقطع إنما هو ذنب ظروف تاريخية كاملة ، وإن كنت - شخصيًّا أرى أن انبهار مثقفينا بكل ما هو قادم من الغرب ، ربما كان مساهمًا فى الوزر الكبير .

منذ أن قرأنا « الحرافيش » تجددت القاهرة فى أنظارنا ، وهى لاتلبث أن تتجدد كلما قرأنا للعملاق العظيم عملا جديدًا ، كأنه فى كل عمل يعيد دهن القاهرة بلون جديد أكثر إمتاعًا ، ويكشف عن جوانب منها أكثر ثراء .

أصبحنا نتلكأ فى شوارع الغورية ، وباب الفتوح والحلمية

والجمالية وحوش آدم ، كأنما نبحث عن مواقع المعارك الداوية التى حدثت فى الحرافيش ، وعن المحلات والدكاكين ، والتكايا ، عائلة عاشور الناجى التى ما رأيت فى روايات العالم بناء يضاهى بناء عائلته الأسطورية ، وكيف تكونت على مدى أجيال وأجيال ، كحقيقة أشد حقيقية من التاريخ نفسه ، وأن المرء ليحس وهو ماض فى هذه البقاع المتجاورة ، أن أحدًا من عائلة عاشور الناجى سوف يقابله لا محالة بعد قليل . فإذا تخطينا شارع الأزهر إلى شارع المعز أو شارع بين القصرين ، رأينا عشرات من الست زوجة السيد أحمد عبد الجواد بنفس الملاءة وسط مظاهر الحياة العصرية الجديدة وكثيرًا ما يحلو لنا أن نتوقف فى شارع بين القصرين أو قصر الشوق أو السكريةونتجادل طويلًا حول موقع بيت حبيبة كمال ، ومحل الأب ، حتى لنبدو وكأننا نبحث عن أثر تاريخى ذى أصل معلوم . ومعنى هذا أن المؤلف العبقرى صنع بالفن تاريخًا آخر موازيًا للتاريخ التاريخى فى قوته وحضوره .

ونجيب محفوظ يعد فوق ذلك من أظرف ظرفاء جيله . فهو سريع البديهة حاضر النكتة ، لماح ، ذكى رقيق الحاشية فى قفشاته ، ترتدى غمزاته ثوبًا من رونق العصر ، لكنها فى جوهرها بنت بلد حتى النخاع . ويروى عنه أنه كان يجلس فى مقهى الفيشاوى أيام عز الأخير ، وكان يؤم المقهى حينذاك ألوان من البشر ، وقد حكمت القافية ذات ليلة فاضطر ، إلى المشاركة فيها ، ويقال إنه

دخل وحده فى قافية مع مجموعة من محترفيها فأسكتهم جميعًا وصار نجم الموقف بلا منازع .

أدلى ذات يوم بحديث صحفى للتليفزيون سأله خلاله المحرر عمن يعجبونه من النقاد الشبان ، فعدد له بعض الأسماء ختمهم قائلا : وإبراهيم منصور فاغتاظ أحد الشبان غيظًا شديدًا لأنه لم يكن قد قرأ لإبراهيم منصور نقدًا فى حياته على الإطلاق . فذهب إلى نجيب محفوظ ثائرًا غاضبًا وقال له : « كيف تقول إن إبراهيم منصور ناقدًا وهو لم يكتب نقدًا واحدًا فى حياته » . فرد عليه نجيب بكل أدب جم : « لكنه ناقد » . قال الشاب : « نقد إيه فين إمتى ؟ قال نجيب : « دى مسألة ثانية إنما هو ناقد » . قال الشاب : « نقد إيه فين إمتى ؟ » : قال نجيب وهو على مشارف الغيظ يا أخى بأقول لك ناقد .. ونقد قدامى .. هه ! »

وكنا ذات يوم مجتمعين فى ندوته بكازينو صفية فى ميدان الأوبرا فى أوائل الستينيات ومكان الندوة دائمًا كان الدور العلوى حيث يحتله لفيف كبير من الأدباء والنقاد والدارسين والقارئين ، ويدور نقاش حر حول كتاب معلوم سلفًا يعلن عنه عقب كل ندوة سكرتير الندوة « عبد الله الطوخى » .

وبينما نحن نتهيأ للمناقشة إذا بالشارع يزأط فجأة بأصوات البروجى ، وإن هى إلا دقائق حتى صعد إلينا أحد رجال الشرطة الكبار مع رهط من رجاله ، وراح يتفحص فينا ويسألنا عن أسمائنا

مستنكرًا هذا الوضع المريب . واتجه إلى نجيب محفوظ قائلا : اسمك ايه ؟ فقال ببساطة : نجيب محفوظ عبد العزيز . فقال له : بتشتغل إيه ؟ . فرد بكل بساطة أيضًا : موظف بوزارة الأوقاف . وانبرى أكثر من صوت يشرح له مع من يتكلم وطبيعة هذا اللقاء ، فلم يقتنع الشرطى ، وأمرنا بالتفرق فورًا عملًا بالقانون . فما كان من نجيب محفوظ إلا أن وقف ممسكًا بفنجان القهوة قائلا : « خلاص .. خلاص يا أسيادنا .. كل واحد يشوف له ترابيزة بعيد يقعد عليها لوحده » . ثم جلس إلى ترابيزة بعيدة منفردة، وتفرق الجمع على ترابيزات متباعدة ، وما أن استوى الجميع جالسًا حتى رفع نجيب محفوظ كفه ووضعها حول فمه صائحًا كأنه ينادى فى حقل : « أيوه يا دكتور عبد المحسن .. بتقول البناء الفنى للشخصية ما له ؟ » .. وتفجر الجميع فى ضحكة صافية بددت سحب الكآبة والكدر .

فنان من فصيلة المواهب النبيلة

● أرأيت إلى ذلك الوجه المستطيل الأبيض ، أرأيت هاتين العينين الضيقتين يتسع ضيقهما لاحتواء ما لا حصر له من المشاعر الساخنة ، أنضجها قلب فنان كبير يستقر بين أضلاع رجل عملاق ؟ . ذلك الفنان الكبير « عبد المنعم إبراهيم » وتلكما عيناه . ما نظرت فى وجهه مرة إلا وداخلنى الاطمئنان كأننى قد اقتنعت أخيرًا بأن الدنيا لايزال فيها ناس طيبون ، وما ألقيت بنفسى داخل عينيه الوادعتين إلا ورأيتنى أسبح فى شوارع شبرا وبولاق والحنفى والمغربلين والحلمية والجمالية وباب الشعرية وكل حوارى مصر والقاهرة ، كأن كل ملمح فى شخصية الشعب المصرى ، وكل مكان بين ربوعها ترك فى عينيه إحساسًا معينًا .

قوام فارع وقامة فنية عملاقة ووجه شفاف كالبلّور ، عبقرى الملامح تكمن عبقريتها فى مرونتها ، ليس فى قدرتها على التشكل فحسب ، بل والحلول فى التشكل الجديد المتجدد فى كل مرة بحيوية صادقة دافقة ، كأن ملامحه شكلها فى الأصل هكذا ، فى كل رسمة

انفعال على الوجه ، تبدو ملامحه وكأنها خلقت هكذا غاضبة أو ضاحكة أو مبتهجة أو ساخرة ، أو ممرورة أو مفجوعة أو دهشة أو جائعة أو خائفة . هى ملامح قادرة على تجسيد الإحساس فى شكل مرئى واضح للعيان فضلا عن كونه محسوسًا .

أبدًا لا يشعرك أنه يمثل ، ذلك لأن موهبته من النوع المضىء التى تحسسك أن وراءها نبالة عريقة ، هى الموهبة النبيلة لا شك تدفق فى قلب فنانها فتحوله إلى شمعة تفنى ذاتها فى شعلة الدور الذى تضطلع به . وثمة فروق هائلة بين المواهب النبيلة والمواهب المجردة . فبادئ ذى بدء ، ترفض الموهبة النبيلة أن تتبذل نفسها فى تفانين سوقية رخيصة ، مهما كانت الظروف والأسباب ، الموهبة النبيلة تحترم نفسها من تلقاء نفسها دون وازع من فكر أو توعية ، ودون خطابة ، هذا وحده يعتبر فرقاً جوهريًّا لا يستهان به ، أضف إلى ذلك أن الموهبة النبيلة هى عرق نسب يمتد فى أبعد الأجيال ، وتتكون منه أسرة كبيرة هائلة الحجم لها عمد وفروع ودرجات ، وينتمى إليها القديسون والعلماء وأصحاب الرسالات . إن الفنان الذى يمتلك مثل هذه الموهبة يصعب عليه أن يوظفها فى الكسب الرخيص ، وتراه يبذل جهدًا عنيفًا مضنياً فى المعاناة واستشفاف طبيعة الدور والإلمام بالشخصية ، وما إلى ذلك من التزامات يتقيد بها كل مخلص لفنه . ويقول الأستاذ الكبير « يحيى حقى » كلمة شديدة العمق فى هذا الصدد ، إذ يقول : قدر الكاتب الفنان أن

يتعرى ليكتسى الآخرون ، وهذه العبارة تنطبق على كل فنان مخلص يحترم فنه ، إذ يجيء الفن هنا فى المرتبة الأولى وبعده تجيء شخصية الفنان ، بل ربما نسى الفنان شخصيته نسيانًا تامًّا ، ولكنه ذلك النسيان الذى يبعث من جديد فى قصة أو رواية أو مسرحية أو دور فنى كبير .

من أصحاب المواهب النبيلة عبد المنعم إبراهيم ، ولذلك فإنه عف عن كثير من الفرص التى كان من الممكن أن تدر عليه أموالا طائلة وشهرة جماهيرية أوسع ، أما الشهرة فقد حظى بها كأعرض ما تكون ، وأما المال فقد حرمه تماما وبقى حتى الآن ممثلا كادحاً يعتمد على مرتبه من المسرح القومى ، وعلى ما تدره عليه بعض أدوار السينما أو التليفزيون ، ومن يلتصق به ويقترب من حياته الخاصة يلمس إلى أى حد يعيش هذا الفنان عيشاً متواضعاً ، يليق حقًّا بالعباقرة وأصحاب المواهب الكبيرة . ولعله من مميزات شعبنا الغريبة ، أنه بينما يغدق الأموال الطائلة على أنصاف الموهوبين ، بل والعاطلين من الموهبة أحيانا ، نراه من الجانب الآخر يحتفظ للموهوبين بالمكانة اللائقة فى نفسه . حقّا إنه شعب غريب ، يستجيب لأساليب الدعاية وفنونها ، ومع يقينه بأن هذه الشهرة غير الطبيعية التى تهبط على إنسان فجأة أو على سلعة ، إنما هى من قبيل الدعاية المحضة ، وأن كل ما يساق حول الشخص أو السلعة – موضع الشهرة – من أقوال لامعة ، إنما هى محض

هراء ما أبعده عن الحقيقة ، إلا أنه يستجيب لها ، ويشارك فى منح الشهرة والذيوع للشخص أو السلعة ، ويشترى كاسيتات لعشرات المئات من مطربين ومهرجين ما أنزل الله بهم من سلطان ، ويدفع البقشيش ويصفق ويهتف مجاملا فى المحافل التى يثق ثقة تامة أنها محض هزل يتنكر فى صورة جد . لكنه فى النهاية يحتفظ بمقاييسه الخاصة التى يطبقها فى ضميره الخفى ليعرف بها الغث من السمين والهزل من الجد ، ليطبق بتلك الطبيعة النفسية الفريدة آية الله عز وجل (فأما الزبد فيذهب جفاء ، وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض) صدق الله العظيم .

وبهذه الخلة الأصيلة فى شخصية الشعب المصرى بقى على مدى الأجيال ، أجيال قامت بأدوار عظيمة فى مختلف المجالات ، وربما تفوق الشعب المصرى فى هذه الناحية عن كل شعوب الأرض تقريبًا ، إذ نلاحظ أن الشعب المصرى تعود على كتابة تاريخه الشعبى الخاص ، الذى لا دعوى له بالتاريخ الرسمى الذى تدونه الأقلام فى الدواوين ، وأنت كقارئ للتاريخ ، تستطيع أن تقرأ عن الشعب المصرى تاريخين متقابلين لنفس الفترة الزمنية الواحدة ، كلاهما ربما تضاد مع الآخر وسعى فى طريق أخرى ، لإثبات شىء بعينه أو لإثارة مقولة بعينها . فإذا كان المؤرخون الرسميون يدرسون للأولاد فى المدارس فصلا عن أبطال التاريخ والقادة والزعماء ، وعن دور الأمة - كأمة أو كدولة - فى المعارك

والنضالات من أجل العدل والحرية ، ويكون هذا حقيقيا بدرجة أو بأخرى ، ويجرى مجرى الحقائق المسلم بها باعتبارها وثائق لا يرقى إليها شك . فإن نفس الولد فى الشارع المصرى يستمع إلى مواويل تحكى سيرة أبطال وشطار ، وحكايا وقصص تتداولها الطوائف والتجمعات حول ناس فعلوا كذا ، وحدث لهم كيت ، وحققوا أو خسروا وما إلى ذلك . صحيح أن الراديو والتليفزيون الآن نشرا جديدًا وشدا الأنظار عن معظم القديم ، إلا أن ولع الشعب المصرى بالحكاية مازال قائماً وسوف يظل ، لأنه ورثها فى الأصل عن ولعه بتسجيل حياة النماذج الموهوبة المتفردة لكى تبقى على الأقل كقيمة يحتذيها الخلف .

نحن الآن فى نهاية القرن العشرين أليس كذلك ؟ . وفى بلادنا نجوم لوامع فى التمثيل والغناء والإخراج والموسيقى والسياسة والرياضة ، وكل مجال أليس كذلك ؟ والإذاعة مرئية ومسموعة تخلق فى كل يوم عشرات النجوم الجدد الذين يصبحون فجأة حديث الناس فى الشارع المصرى أليس كذلك ؟ . أتندهشون إذن إذا قلت لكم أننى أكتشف كل يوم على مقاهى القاهرة وشوارعها وبين أحشائها نجوماً يندهش الآخرون حين يبدو علىّ أننى لا أعرفهم . وقد يتصور الواحد لأول وهلة أن الأمر ربما تمخض عن نموذج هزيل شد انتباه الناس وقتاً ثم مضى ، لكننى أشهد أننى فى كل مرة تقصيت فيها الأمر حول شخص حقق شهرة بين جموع العامة فى

مكان ما ، أو بين فئة معينة أو وسط معين ، اتضح لى يقينا أنه لابد أن يكون شخصًا على درجة من القيمة ، وأنه ليس سهلاً أبداً أن يحتفظ بك مجموعة من الناس لفترات زمنية طويلة بعد رحيلك لا قدر الله ، وفعلا أن الشعب المصرى لا يمنح هذه الهبة لأى أحد وحتى الذين لا يستحقون الشهرة في تاريخه تظل شهرتهم قائمة ولكن بالشهرة التى اشتهرت بها ، تظل الضمائر الخفية الكامنة وراء النكت والمواويل والحكايات والنوادر تريك كل شيء وكل شخص وكل موقف على حقيقته . أنت طبعًا تسمع عن شيوخ الطرب منذ عصر مضى على الأقل وحتى اليوم ، أفهل سمعت عن « عبده الدمرداش » .. وقلت لمحدثى : لا والله لم أسمع به إلا منك الآن . وكان محمد عبد الوهاب يغنى لحظتها فى الراديو ، ومحدثى ينصت ويصيح متابعًا معه : هو بعينه عبده الدمرداش .. وعبد الوهاب بيقول زيه بالظبط .. بص للموال ده .. هو بعينه عبده الدمرداش ! . فمن عجبى ظننته يهذى ، وطلبت إيضاحًا عن عبده الدمرداش هذا ، فقال محدثى - وهو رجل بلدى وعنده هواية عزف آلة الرق - إن عبده الدمرداش! مقره المختار مقهى كبيرًا بنواحى الدراسة والجمالية ، وكانت المقهى تمتلئ عن آخرها طالما هو يصدح فيها بالغناء ، وكان عبد الوهاب صبيًا وشابًا يتردد مثله مثل الجمهور على هذه المقهى ويستمع إلى عبده الدمرداش ! ولم أقم على هذه المعلومة كبير اعتماد ، حتى ذهبت إلى حيث كان يغنى

عبده الدمرداش منذ ما يزيد على نصف قرن ، فوجدت أنه نجم لامع فى معظم الأحياء القاهرية ، ولا يزال يعيش هناك بعض الذين كانو يغنون بين وصلاته حتى يستريح ، ويؤكدون أن عبده الدمرداش هذا ، كان مطربا شعبيا كبيرا خلاب الصوت ، ويرتجل المواويل والأغنيات والأنغام من فرط ما حفظه من التراث وابتكر عليه وفيه .

معنى ذلك أن عبد الوهاب وغيره من عباقرة الغناء لم ينشئوا من فراغ ، ومعناه أيضًا أن التقدير الحقيقى الذى يناله الفنان من الشعب المصرى ليس هو المال وليس هو الاحتفال بذكراه رسميا فى كل عام ، إنما هو إبقاءه فى الضمير الجماعى العام لفترات طويلة ، يجعل له حضوراً حقيقيًّا يزرى بتاريخ المؤرخين وأضواء النقدة .

وكان عبد المنعم إبراهيم ممثلا مسرحيًّا من الطراز الأول ، يضطلع ببطولة مسرحية لمدة ثلاث ساعات من التمثيل الجاد الخلاق .. ومع ذلك حين استعانت به السينما فى أفلامها ، لم تكن موفقة بأى درجة فى طريقة استخدامه ، فوضعته فى مرتبة الدور الثانى ، أو صديق النجم الحبيب ، الذى سيقوم بتخفيف النكد عن الجميع وتخفيف حدة الدراما وما إلى ذلك من مفاهيم سينمائية بالية ، لا يزال هناك من يؤمن بها ، وكنا نفهم أن يكون ذلك مرة أو مرتين فى فيلم أو اثنين ، ولكن الغريب والمثير للدهشة حقًّا أن السينما المصرية كما يبدو قد صممت على أن تنكبه بالدور الثانى مدى

الحياة ، الذى يظهر فى مشاهد قليلة وسريعة ، ليؤدى حوارًا سطحيًا لا يليق مطلقاً بموهبته الكبيرة ، وفصلا مضحكاً يبغى به إصلاح الحال بين الحبيب وحبيبته ، أو ما شاكل ذلك من أدوار ليس فيها ثمة من أدوار ، يستطيع أن يلعبها ممثل متوسط الموهبة دون أن ينكشف . ولكن عبد المنعم إبراهيم كان يبتلع شعوره بالمرارة ويلعب دوراً من عنده هو ، ولو كان ممثلا كوميديًا محترفاً من أولئك الذين يترخصون ويسفون فى كل ليلة على التوالى ، وهم لا يمثلون إلا أنفسهم مجردة من أى أدوار ، أقول لو كان كذلك لظهرت عيوب السيناريوهات التى لعب من خلالها عبد المنعم إبراهيم ، لأن عبد المنعم كان - والأمر كذلك - سيمثل دور نفسه ككوميديان يعتمد على خفة ظله وجاذبيته ، وحينئذ كان لابد أن يتصدع البناء ويصبح دوره مجرد مضحك زائد عن حاجة البناء الدرامى ، إنما هو من قبيل الطرش مثلا ، كما يحدث ونرى الآن فى كل الأفلام التى يمثل فيها بعض ممثلى الكوميديا أدواراً بغير أدوار حقيقية .. إلا أن عبد المنعم إبراهيم ، لأنه من فصيلة المواهب النبيلة - فإنه يعز عليه أن يكون مجرد مضحك فقط ليس إلا ، ويحس بالأسف والأسى من عدم وجود دور حقيقى بين يديه فى أثناء التمثيل ، وكل الأدوار متشابهة ، ولا يتعطف القدر بسيناريو فيه دور يستحق أن يؤديه وأن يمارس فيه إبداعاً حقيقيًا ، سطحية هى كذلك وبلا أعماق .. فكان يتطوع من تلقاء ذاته بخلق دور من الأدوار ،

ولابد أن يكون كل دور فيه اختلافات جوهرية عن الدور الآخر حتى لا يكون مجرد عبد المنعم إبراهيم فى كل الأدوار ، نعم أشهد بضمير مستريح أننى ما احتملت معظم الأفلام المصرية فى السنوات العشرين الماضية إلا لكونه أحد عناصر النجاح الأساسية فيها ، وكان يحلو لى أن أتأمل وأدرس دوره - دراميًّا - فى تركيبة الفيلم فيتشبه على وضعه كالتالى : مجموعة أشجار هى النجم وملحقاته مفروشة فى أرض الموضوع ، وحول كل شجرة منهم جرة تحميها وتحتجز لها المياه ، إلا شجرة عبد المنعم إبراهيم نحس إنهم وضعوه فى قصرية زرع ليصبح مجرد بوكيه ورد على المائدة ، ولكن الذى يحدث أن عود الورد المتمثل فى عبد المنعم إبراهيم يخترق قاع القصرية وينفذ إلى الأرض ، ولأنه عود أصيل فأقل المياه تكفيه ، وأيسر الغذاء يقيم أوده ، إن جبلته النمو والازدهار ، وسرعان ما تمتد فروعه وإشعاعاته وظلاله لتوسع لنفسها دائرة خاصة ، وشيئًا فشيئا تذوى كل أشجار الحديقة وكأنما هبت عليها رياح الأحداث وأعاصير الدراما المحتاجة لموهوبين حقيقيين فجردتها من كل شيء .. أحياناً بل أحياناً كثيرة ، كان المبرر الوحيد لبقائى أمام الفيلم هو انتظارى لمجىء عبد المنعم إبراهيم .

أليس من الطريف أن معرفتنا لعبد المنعم إبراهيم ، بدأت من رغاى ساعة لقلبك ؟ . لربما نظر البعض إلى مثل هذه الاسكتشات التى كان يقدمها فى بداية حياته الفنية نظرة استخفاف ، ولكن

المتمعن فيها يضع يده على الموهبة الحقيقية فى عبد المنعم إبراهيم . لقد انتمى عبد المنعم إبراهيم إلى برنامج ساعة لقلبك باعتباره أحد مسارح الكوميديا ، وقد نجح برنامج ساعة لقلبك فى تقديم جيل كامل من ممثلى الكوميديا الموهوبين لا يزال لهم حضور حتى اليوم ، وكان البرنامج بالفعل نافذة عريضة على الشهرة والنجاح ، ومن خلاله بنيت أسماء كبيرة فى التمثيل الكوميدى . وكان عبد المنعم إبراهيم أيامها أحوج ما يكون إلى الشهرة والمال حتى تستقيم أقدامه على الأرض ، وقد جرب النفاذ إلى الجمهور عن طريق الميكروفون ، ولكن على طريقته الخاصة المناسبة لموهبته الأصيلة ، بأن جسد نموذجاً مصريّا جدًّا كان سائداً جدًّا فى ذلك الوقت هو نموذج الثرثار ، الذى أوتى قدرة بارعة على الانتقال من موضوع إلى موضوع فى لمح البصر وبطريقة سحرية غاية فى الطرافة ، تحس فى أداء عبد المنعم لها بفرشاة الرسام الكاريكاتورى الذى يضخم أشياء بعينها ويبرز ملامح بذاتها ، حتى إذا ما تكاملت صورة الثرثار فى ذهنك وتعرفت فيها على الكثيرين من الذين صادفوك من مثله ، تراك تضحك فى صفاء وتنوى بينك وبينك ألا تكون ثرثارًا أبدا ، ولو أن موهبة مجردة لعبت هذه الشخصية فإنها كانت من فرط خفة ظلها ستحببنا فيها وتجعل من الثرثار نموذجاً صالحًا للاحتذاء ، طالما أن دمه خفيف هكذا ، ولكن النبل الكامن وراء هذه الموهبة الأصيلة جعلنا نضحك من شخصية الثرثار إذ أعطانا الإحساس بأن نعلو

فوقها ، ليس هذا فحسب ، بل وأن نكرهها ونزدريها ولا نكونها أبدًا .. ومن المرجح أن عبد المنعم إبراهيم حجب نفسه عن الاستمرار فى تيار ساعة لقلبك خوفاً من أن يقوده « الشغل » الدائم السريع إلى الإسفاف ، إذ هو ينطوى على موهبة كبيرة تريد أن تصول وتجول فى دوائر أكبر وأوسع ، وكان المسرح هو ميدانه الأصيل بدون شك ، ومن بعده التليفزيون ، حيث لعب عبد المنعم إبراهيم أدوارًا لا تنسى فى المسرح ، ثم لعب بعد ذلك أدوارا لاتنسى فى التليفزيون فضلا عن الإذاعة والسينما .

ثمة من أدواره فى المسرح أدوار تبدو كأنه خلق لها أو خلقت له ، حتى إن أى مخرج يراه فيها أو يراها فيه من الصعب عليه أن يعيد توزيع نفس الدور على ممثل آخر ، ويا ويل هذا الممثل لو رآه المشاهدون بعد أن يكونوا قد شاهدوه بعبد المنعم ، أغلب الظن أنهم على الأقل لن يتقبلوه أو يستسيغوه . ما رأيكم فى شخصية أبى الفضول فى مسرحية « حلاق بغداد » التى ألفها الفريد فرج وأخرجها فاروق الدمرداش للمسرح القومى فى الستينيات ؟ . انظر إلى وجه عبد المنعم تحت القلنسوة الفارسية الشهيرة ، وإلى لسانه ينطق العربية الفصحى محملة بكثافة السنين الغابرة وظلال العصور القديمة ، فكأنك وجهاً لوجه أمام شخصية من العصور العربية الوسطى ، ربما كانت أبا نواس بعينه ، أو جحا بعينه ، أو هارون الرشيد ، أو أى من هاتيك الشخصيات ، وما رأيكم فى

دوره فى مسرحية « على جناح التبريزى وتابعه قفة » التى ألفها الفريد أيضًا للمسرح القومى ؟ شكله وحده فى الدور يستدعى فى ذهنك عصر الحدث برمته .

ولست فى مجال تعداد أدواره اللامعة هنا وهناك فما أكثرها ، وما أكثر ما سوف يعطيه فى سنوات عمره المديد بإذن الله . ولكننى أقول ببساطة إن عبد المنعم إبراهيم ليس مجرد ممثل كوميدى يسليك أو يخرجك عن وقارك بتذكرة باهظة الثمن ، إنما هو روح تحل فى شىء مكتوب فتحيله إلى كيان إنسانى من لحم ودم وحضور متميز لا يمكن نسيانه أعطاه الله موفور الصحة .

فهرس

كتب صدرت للمؤلف :

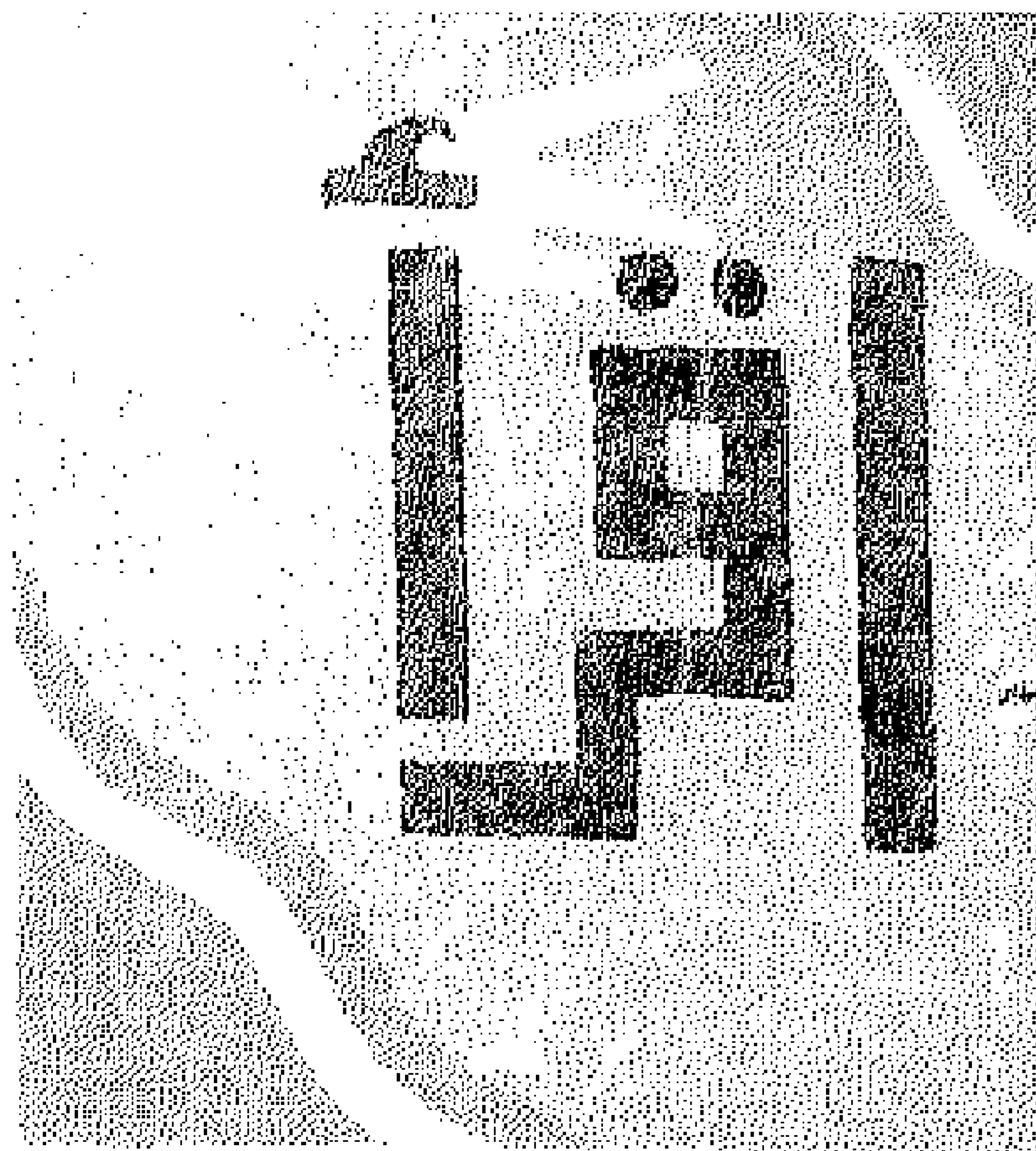
١ - اللعب خارج الحلبة - رواية - الهيئة العامة للكتاب - نفد .
٢ - السنيورة - رواية الهيئة العامة للكتاب - نفد .
٣ - الأوباش - رواية الكتاب الذهبى بروز اليوسف - نفد .
٤ - فلاح فى بلاد الفرنجة - رواية رحلة - دار المعارف - نفد .
٥ - صاحب السعادة اللص - قصص طويلة - دار الهلال - نفد .
٦ - المنحنى الخطر - قصص قصيرة - دار الهلال - نفد .
٧ - صياد اللولى - مسرحيتان غنائيتان - الهيئة العامة للكتاب .
٨ - رحلات الطرشجى الحلوجى - رواية تاريخية - كتاب اليوم - نفد.
٩ - محاكمة طه حسين - تحقيق تاريخى - مؤسسة الدراسات والنشر ببيروت - نفد .
١٠ - فتح الأندلس - تحقيق لمسرحية مصطفى كامل - الهيئة العامة للكتاب - نفد . .
١١ - فى المسرح المصرى المعاصر - دراسات نقدية - دار المعارف .
١٢ - الوتد - رواية - دار مصرية .
١٣ - الشطار - رواية - الهيئة العامة للكتاب .
١٤ - أسباب للكىّ بالنار - قصص قصيرة - دار المعارف
١٥ - عمالقة ظرفاء - وجوه فنية - دار المعارف .
١٦ - العراوى - رواية - دار المستقبل العربى .

رقم الإيداع		١٩٨٥ / ٤٦١٥
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-١٤٠٩-٤	ISBN

١ / ٨٤ / ٣١٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)





د. أحمد العشري

المسرحية السياسية في الوطن العربي

اقرأ

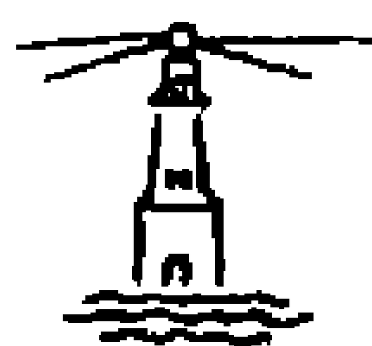
تصدر أول كل شهر

[٥١٦] - أكتوبر - ١٩٨٥

رئيس التحرير صلاح منتصر

د. أحمد العشرى

المسرحية السياسية في الوطن العربى



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

على سبيل التقديم

لما كان الإبداع الأدبي والفني في أي فترة حضارية، معادلاً للتعبير - (المباشر - أو غير المباشر) - عن هذه الفترة الحضارية، ولما كانت فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، وحتى معاهدة السلام. تعد من الفترات الدقيقة والسريعة التغيير في تاريخنا المعاصر، مما يعمل على إبراز أهميتها لذا - كان المسرح - من خلال علاقته الحميمة بالمتلقي - والمسرح السياسي بالذات، من أهم الإبداعات التي تفاعلت مع فترة ما بعد النكسة..

وعليه كان لزاماً علينا لدراسة المسرح السياسي في الوطن العربي، في فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، أن نعمد للإشارة للواقع الحضاري العربي، بمكوّناته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ومدى تأثير هذا الواقع على المسرح السياسي، بأنواعه من مسرح تحريضي مباشر يطرح كثيراً من السياسة وقليلاً من الفن، عامداً إلى مشاركة الجمهور ومخاطبة عقولهم، ثم المسرح الملحمي الذي يعمد إلى التغريب ومخاطبة العقل وكسر أي إسهام أرسطي، ثم المسرح

التسجيلى الذى يعتمد على الحقائق والوثائق والإحصاءات، ثم يعرضها بشكل فنى مستخدماً أسلوب المسرح الشامل من تمثيل وغناء ورقص ومايم وموسيقى.. إلخ.. وأخيرًا مسرح الإسقاط السياسى، والذى يعمد إلى الإبعاد، سواء أكان إبعاداً مكانيًّا أو إبعاداً زمانيًّا فى التاريخ أو اللجوء إلى قالب الفانتازيا والأسطورة حتى ينجو كاتب مسرح الإسقاط من عوائق الرقابة. ويعد هذا النوع (مسرح الإسقاط السياسى) من أرقى أنواع المسارح السياسية. حيث يطرح كثيراً من الفن وقليلاً من السياسة وقليلاً من المباشرة.

وقد أشرنا فى دراستنا إلى أثر نكسة يونيو ١٩٦٧ فى إبداعات الكتّاب المسرحيين فى الوطن العربى. وأثر المسألة الفلسطينية وموقف الكتّاب منها، واستمرار القضية والتعبير عنها. ثم أشرنا إلى أعمال مسرحية تنادى بالحرية كأعمال مقاومة ملتزمة.

وعلى هذا يمكن القول: إن على الفكر السياسى أن يتحرك داخل نطاق الفن المسرحى وحدوده ومنطقه وبنائه الخاص، بمعنى أن السياسة عليها أن تكتسب من خلال الفن دلالات إنسانية عامة، وإلّا أصبح أثرها محدوداً، أو مسطحاً ووقتيًّا.

لقد تعرضنا إلى نكسة يونيو، أسبابها ونتائجها وردود أفعالها على الواقع العربى والإسرائيلى، وأثر كل ذلك على المسرح السياسى، معددين الآراء التى ناقشت أسباب النكسة على اختلاف اتجاهاتها

وأيديولوجياتها، ورؤية العرب فى مكوّن الشخصية الإسرائيلية، ثم رؤية الإسرائيليين إلى مكوّن الشخصية العربية، ثم رؤية العرب أنفسهم إلى مكون الشخصية العربية، مع الإشارة إلى قضية الحرية والديمقراطية وأسطورة الحاكم والأعوان فى بعض بلدان العالم الثالث.

ولعل هذه هى المرة الأولى التى يقوم فيها باحث بالسياحة فى كواليس مسرحنا السياسى العربى من المحيط إلى الخليج.

والله الموفق.

المطم فى: ٢٩/١٢/١٩٨٣م.

د. أحمد العشرى

الواقع الحضارى العربى

فى البداية أعترف صراحة أننى لست رجل سياسة ولا أدعى مقدرتى على التحليل السياسى، ولكن لمّا كان موضوع دراسة المسرح السياسى فى الوطن العربى، لابدّ وأن تكون له خلفية حضارية انطلاقاً من أن المسرح السياسى إفراز حضارى فى فترة زمنية معينة، كان لزاماً علىّ أن أحاول أن أدرس الواقع الحضارى العربى فى فترة التناقضات، وهى الفترة الواقعة من نكسة يونيو ١٩٦٧ حتى أواخر السبعينات متناولاً دراسة الواقع الحضارى (بمكوناته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية) وعناصر أو محاور أساسية تتمثل فى أحداث هامة أثرت فى هذا الواقع الحضارى أو كانت إفرازاً لهذا الواقع، وأهم هذه المحاور هى: قضية فلسطين، ونكسة يونيو ١٩٦٧، وعبور أكتوبر، وقضية الحرية فى العالم العربى.

ولم تكن نكسة يونيو ١٩٦٧ وليدة لحظة بعينها بل كانت نتيجة لتراكمات عديدة على كل المستويات وعلى كل الجبهات العربية فلقد تصاعدت الأخطار فى الربع الأول من عام ١٩٦٧ ولا شك فى أن

هذا التصاعد على الجبهتين العربية والإسرائيلية كانت له مبرراته، لكنها على الجانب الإسرائيلى، كانت تستمدّ مناصرة مباشرة من موقف الولايات المتحدة الأمريكية، التى كانت تواجه مرحلة هامة من مراحل تدهور نفوذها العربى فى منطقة الشرق الأوسط. بالإضافة إلى أن عامل الوقت كان هو أحد الدوافع لتدبير العدوان وشن الحرب من جانب إسرائيل، خصوصاً بعد إغلاق مضايق تيران قبيل الخامس من يونيو ١٩٦٧، والذى كان له ردّ فعل كبير على المستويين العربى والإسرائيلى، فالملاحظ أن العرب قد ساعدوا من حيث يعلمون أو لا يعلمون على دفع المؤسسة العسكرية الإسرائيلية فى الاندفاع نحو الحرب، إذ أن الحركة المسرحية الخاصة بإغلاق مضايق تيران كانت قد ألهبت حماس الرأى العام العربى إلى أبعد حدّ فاشتدّ التيار العاطفى الكاسح، بالإضافة إلى أن الدين كان يدعم هذا الموقف، وأخذ مشايخ المسلمين وبطاركة المسيحيين، يندّدون بإسرائيل.

ويمكن القول باختصار: إن نكسة يونيو ١٩٦٧ كانت قد بدأت عام ١٩٤٨ وأسهمت فيها كل الحكومات البيروقراطية والديكتاتورية، ومن ثم أسهمت فيها أيضاً وبدرجات متفاوتة كل القيادات الجماهيرية المتسلّقة والتى تحولت إلى قوى يمينية ذيلية أحياناً، تتعقب الأحداث للاستفادة منها هذا؛ على الجوانب الإقليمية أو المحلية، أما على الجوانب الدولية العربية، فقد كانت العلاقات

العربية فى هذه الفترة فى حالة من التفسخ لم تعانها من قبل. فضلاً عما ذكرنا من أن الأوضاع الداخلية فى أيٍّ من الدول العربية لم تكن تسمح إطلاقاً بتصاعد الأخطار نحو الحرب مع إسرائيل والتعجيل بها، وعلى هذا فالنكسة قد جاءت وليدة مجموعة متشابكة من الظروف الموضوعية والذاتية الداخلية، والخارجية، بالإضافة إلى الأوضاع الطبقية التى سنتحدث عنها فى حينها. ولا يمكن إغفال الجانب السياسى والعسكرى، لذلك فإن أية محاولة لإرجاع النكسة إلى ظرف دون آخر، أو إلى سبب دون آخر، ربما يكون من شأنه أن يحجب الرؤية الشاملة للمسببات الحقيقية للنكسة.

ويمكن القول إن النكسة التى أودت بالعرب فى يونيو ١٩٦٧ قد لقنتنا درساً باهظ الثمن، لأن ما يدور فى الجبهة الداخلية العربية لا يمكن فصله عما تنتهى إليه الأمور فى الجبهة العسكرية، فالسلبيات والنواقص فى الجبهة الداخلية لها انعكاسات مباشرة على مصير المعركة ضدّ العدوان الخارجى، وعليه فهل تتحرر العقلية العربية من الطائفية والعشائرية التى أدّت بصورة أو بأخرى إلى نكسة يونيو التى لا نغالى إذا قلنا إنها من أقسى ما واجهناه فى تاريخ عملنا الثورى.

ونستطيع أن نردّ الصدمة التى أصابت الوجدان العربى من أثر نكسة يونيو ١٩٦٧، إلى اعتبارات عديدة لعل أهمها ما قامت به

«أجهزة الإعلام[١]» من دور هام فى هذا المجال متمثلاً فى التضخيم فى قوّة واستعداد الجيش العربى وقدرته على سحق إسرائيل فى فترة وجيزة مع تصويرها للقوة اليهودية على اعتبار أنها مجموعة من العصابات اليهودية المشتتة، والتى لا يجمعها سوى الدين اليهودى والفكر الصهيونى بكل ما يمثله من جوانب متطرفة وعدوانية لا تكوّن شعباً منسجماً ولا تجمعاً متكاملاً، وهى غير قادرة على الدخول مع العرب فى معركة فاصلة، ووصل هذا الاتجاه إلى أقصى مداه على يد بعض الكتّاب العرب المحافظين الذين أكد أحدهم استناداً إلى المنهج المعيب فى تفسير «الشخصية الإسرائيلية[٢]»، على

---

(١) وعلى العكس نجحت أجهزة الإعلام الإسرائيلية نجاحاً ملحوظاً فى تأييد عدوانها على البلاد العربية عام ١٩٦٧ عن طريق حملة دعائية قوية فرضت على العالم وجهة النظر الإسرائيلية وذلك فى غياب تام لوجهة النظر العربية والتى زاد من تشويهها بعض التصريحات غير المسئولة لعدد من الزعماء والمسئولين العرب مما دفع إسرائيل لاستغلال هذه التصريحات فى جانبها لكسب الرأى العام العالمى وتصوير إسرائيل كحمل وديع تريد القوة العربية الضخمة أن تلقيه فى البحر، انظر السيد يس، **الشخصية العربية** (بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨١) ص ٩١.

(٢) طرح الدكتور حسن ظاظا، سمات الشخصية الإسرائيلية، وهى متمثلة فى التعصب العنصرى حول أسطورة خاصة بالأعراق والأنساب والتعصب الدينى حول شريعة اعتبرها اليهود خاصة بهم لأنهم شعب الله المختار، وحتمية الصراع وفناء اسم العالم أمام إسرائيل. انظر: الشخصية الإسرائيلية، **عالم الفكر** العدد الرابع، المجلد العاشر ص ٣٠.

ضوء تاريخ اليهود منذ أقدم العصور، إلى أن هؤلاء اليهود يحجمون عن لقائنا وجهاً لوجه وأن إسرائيل تستطيع أن تتحمل من الهوان ما لا يطيقه بشر ولا تدخل معنا فى صدام مباشر بالسلاح، وأن أسلحة اليهود مهما تعاظم شأنها، لا تكفى للقضاء على ما فى طبيعتهم من جبن أصيل، ويرد السيد يس، أسباب الصدمة العربية بعد نكسة يونيو إلى عاملين أساسيين حيث يقول:

«فى يقيننا أن جسامة الصدمة التى أصابت الوعى العربى تردّ إلى عاملين أساسيين أولها: تضخم صورة الذات العربية نتيجة للأوهام التى زرعت فى أذهان الجماهير العربية عن القوة التى لا تقهر للقوات المسلحة العربية. وثانيهما: المحاولات الدعائية المنظمة التى أسهم فيها عدد من المثقفين العرب الذين يفتقرون إلى النظرة العلمية، والتى حاولت بدأب الإقلال من خطر العدو الإسرائيلى والاستهانة بقدراته ورسم صورة مزيفة لحقيقة أوضاعه الاجتماعية والسياسية والعسكرية».

ولقد عشنا جميعًا الفترة التى أعقبت نكسة يونيو ١٩٦٧، حيث تبارى المفكرون العرب الذين ينتمون إلى اتجاهات سياسية (متباينة)[١] لتفسير الهزيمة، منهم من قال بأن سبب الهزيمة هو البعد

---

(١) إن نجاح إسرائيل فى يونيو ١٩٦٧ وراءه تاريخ طويل من العمل الدائب وتضامن يهودى مدهش داخل البلاد وخارجها، وتجد عكس هذا فى البلاد =

عن الدين، ومنهم من قال إن العامل الحاسم فى الهزيمة يرجع إلى التطور التكنولوجى الإسرائيلى والتخلف العربى فى نفس المجال، ومنهم من وجدها فرصة سانحة للهجوم على الاشتراكية. غير أن أهم التفسيرات وأخطرها قاطبة هى تلك التى تتعلق بتشريح الشخصية المصرية بوجه خاص والعربية بوجه عام، كما يرى السيد يس حيث يقول:

«لقد ركزت هذه التفسيرات التى وجدت سندًا قويًّا لها فى واقعة الهزيمة الساحقة، على السلبيات (والفردية والمظهرية والفهلوية والافتقار إلى المبادأة والعجز عن العمل الجماعى)[١] ومن ناحية أخرى أغرقتنا التحليلات الاجتماعية للمجتمع العربى التى صورته لنا مجتمعًا تقليديًّا يقوم على اعتبارات القرابة أكثر من اعتبارات الإنجاز والكفاءة، مجتمعًا يتكون من مجموعة من الأميين الذين يعجزون بحكم وصفهم عن استيعاب العلم والتكنولوجيا. وبعبارة موجزة قدمت لنا صورة بالغة الكآبة للشخصية المصرية وفى نفس

= العربية حيث المعارك الجانبية، والعداءات المذهبية المزعومة، ونجار السياسة والأيديولوجيات المتباينة.

(١) يمكن القول إن هذه السلبيات ليست سمات ثابتة فى المجتمع العربى، وإنما هى تغلب على طبقة البورجوازية الصغيرة والبيروقراطية الجديدة من أفراد الطبقه الوسطى، ولا تنطبق بشكل شامل على مجتمع الفلاحين (فسمّه التفاخر بالأصل والحسب وسمه الحزن والتغنّى بالماضى كلها سمات بورجوازية).

الوقت رسمت لنا صراحة وضمناً صورة مسرفة فى المبالغة عن الشخصية الإسرائيلية العصرية (التكنولوجية)[1] المتقدمة».

ولقد تركزت هذه التيارات التى فسرت السبب فى هزيمة يونيو ١٩٦٧ والتى اهتم بها بعض الباحثين من وجهة النظر العربية فى ثلاثة تيارات..

يعرضها السيد يس كما يلى:

١ - **التيار العلمانى الليبرالى**: ويرى أن سبب النكسة يتمثل فى الجمع بين الدين والدولة، ويدعو هذا التيار لتجاوز النكسة عن طريق فصل الدولة عن التنظيم الدينى فصلاً مطلقًا وتدريب العقل وتنظيمه بالإقبال على العلوم الوضعية والتجريبية، كما يدعو إلى أن يتم الإصلاح عن طريق الإصلاح التطورى لا عن طريق الثورة، وأن يعتمد على مبادرة القادة الذين يدفعون إلى الإصلاح دفعًا.

٢ - **التيار الإسلامى الدينى**، وينطلق هذا التيار أساسًا من التسليم بعظمة الإسلام كعقيدة وشريعة ويقرر أن سبب الهزيمة يكمن فى تخلى العرب عن دينهم، والانتصارات فى عرف هذا التيار ليست رهينة بالقوة المادية، وإنما هى نتيجة للأفضلية الروحية.

---

(١) تحاول القوى الاستعمارية والإسرائيلية إعاقة أى تقدم ثقافى علمى فى الوطن العربى، وآخر هذه المحاولات ضرب المفاعل الذرى العراقى.

٣ - التيار الثورى: ويمكن القول إن النغمة الرئيسية فى كل الكتابات التى تشكل التيار التقدمى الثورى فى تفسير أسباب الهزيمة، هى ضرورة القيام بثورة شاملة تؤدى إلى إجراء تغييرات جذرية فى جميع مجالات الحياة العربية.

إن هذه التيارات الثلاثة التى تنحصر فيها أسباب النكسة من وجهة نظر عربية ليست كافية تمامًا لحصر أسباب نكسة يونيو فثمة تساؤلات أخرى حول أسباب الهزيمة كلها متباينة أشدّ التباين ولا تبرز إلّا وجهة النظر الايديولوجية لأصحابها، لذلك سوف نغض النظر عن طرحها، ولكى تكتمل الصورة بشكل موضوعى، يجدر بنا أن ننظر إلى وجهة النظر الأخرى «المعادية»[1] التى طرحها الدكتور (يهو شفاط هركابى) حيث لخص تيارات خمسة لأسباب الهزيمة العربية فى يونيو ١٩٦٧، حيث يقول:

إن أهم التيارات التى طرحت لتفسير أسباب الهزيمة تتمثل فى تيارات خمسة هى:

١ - التيار الإصلاحى: ويؤكد أن الهزيمة جاءت نتيجة ضعف أساسية فى الإنسان وفى المجتمع وفى أنظمة الحكم العربية، وفى

---

(١) يردد الأدب الصهيونى الدعائى، الأساطير عن قدرة الفرد الإسرائيلى سواء فى الانتاج أو فى الحرب، فى العلم أو فى الفن. وفى مقابل ذلك يصور الفرد العربى ككائن جاهل مستكين متأخر أهوج، وغير قادر على الفعل.. كما يرى الدكتور سعد الدين إبراهيم.

العلاقات بين الدول العربية، وعلى ذلك يدعو أنصار هذا التيار إلى ضرورة إجراء تغييرات جذرية وعميقة على الصعيدين الاجتماعى والسياسى وينبغى العمل على خلق الإنسان العربى الجديد عن طريق إصلاح التعليم وتجديد الثقافة وإدخال النظم العصرية الحديثة، اعتماداً على التطوير التكنولوجى، كل ذلك مع إضفاء الليبرالية على أنظمة الحكم.

٢ - **التيار الثورى**: هذا التيار مع اعترافه بوجود نقاط ضعف جذرية، إلاّ أنه يحمل أنظمة الحكم المسئولية فى المقام الأول، وهو يدعو إلى الثورة الشاملة باعتبارها الحل الأساسى للمشكلة بما يتضمنه ذلك من ضرورة التخلى عن القيم التقليدية.

٣ - **التيار الإسلامى**: ويرى أنصاره أن المجتمع العربى قد ضعف نتيجة ابتعاده عن «الإسلام»[(١)] وأن حل المشكلة يتمثل فى

---

(١) لقد قال الرئيس الراحل عبد الناصر فى خطابه لدى افتتاح الدورة الثانية لمؤتمر الاتحاد الاشتراكى العربى يوم ٢٨/٣/٦٩ «لقد كان بين القوات المسلحة من قال بأنه لم تكن ثمة معركة بيننا وبين إسرائيل، وأنه ربما كان ماحدث فى خلال معركة ١٩٦٧ هو بإرادة الله لأن ننظر إلى مساوئنا ولنعمل على تقويمها ولنسير على الطريق المستقيم. وواضح وقتها أن الفئات الشعبية تناصر التيار الإسلامى».

العودة إلى الدين وذلك من شأنه أن يحقق الانتصار على إسرائيل.

٤ - **التيار الحكومي**: (وخاصة جمهورية مصر العربية) وهذا التيار يعترف بالضعف الداخلي ولكنه يركز على التقليل من قيمة الهزيمة ومن أهميتها، ويميل إلى إلقاء تبعة الهزيمة على عاتق ظروف عارضة، ويرى أنها نتيجة أخطاء يمكن التغلب عليها وإصلاحها، والحل عنده لا يتمثل فى نظام الحكم كما تتطلب الاتجاهات السابقة ولكن «يمنح الثقة للقيادة السياسية»(١) ويدعو لتقوية نظام الحكم.

٥ - **تيار «فتح» ومنظمة التحرير الفلسطينية**: والفكرة الرئيسية التى يصدر عنها هذا التيار أن وجود إسرائيل هو سبب الضعف العربى كله، وما دامت إسرائيل قائمة فإن كل علاج للإصلاح الداخلى يقوم به العرب هو عبث، ولذلك ينبغى تعبئة كل الجهود لمحاربة إسرائيل وبعد الانتصار يمكن للعرب أن يفرغوا لبرامجهم الإصلاحية.

هذه هى بعض الآراء، التى فسّرت أسباب الهزيمة، سواء أكانت

---

(١) تحاول السلطة الحاكمة فى بعض البلاد العربية بعد النكسة أن تقول إن هدف إسرائيل هو تغيير أنظمة الحكم فى بلادهم، وأن من يطالب بالتغيير إنما يخدم أهداف إسرائيل.

عربية أم غير عربية، فى اتجاهات ثلاثة رئيسية هى، أسباب عسكرية: تتعلق بكل الأبعاد العسكرية فى المعركة، وأسباب سياسية: تتعلق بالافتقار إلى الوحدة القومية بين البلاد العربية، بالإضافة إلى الاعتماد غير المجدى على «القوى الكبرى»(١) يمينية كانت أم تقدمية، غربية أم شرقية، والاتجاه الثالث: يتمثل فى الأسباب الاجتماعية التى تتعلق بالأبعاد النفسية والاجتماعية والحضارية في المجتمعات العربية التى أدّت إلى الهزيمة، ويؤكد هذه الاتجاهات تلك التساؤلات التى يطرحها كميل حوا، حيث يقول:

«من الذى هزم. هل هزمت أمة أم مجرد طبقة أو قائد؟ هل هزم شعب، أم هزمت نظرية وخط سياسى؟ هل هزم العرب أم هزم بعض العرب، وانتصر «عرب» آخرون؟ هل هزمت سلبيات العرب أم إيجابياتهم، وما الذى حدث تمامًا: هل إن بقعة الزيت اتسعت، أم أن السيف اقترب من القلب؟ هل خسرنا معركة أم خسرنا حربًا؟ هل خسرنا حربًا أم خسرنا ثورة؟»

والواضح أن هزيمة العرب فى يونيو ١٩٦٧، هى هزيمة على كل

---

(١) لقد انقسم العرب إلى قسمين، قسم يلقى اللوم على الذين اطمأنوا إلى التأييد العسكرى والسياسى للسوفييت وتحملهم المسئولية فيما حدث، ولولا هذا لقامت أمريكا بحل القضية منذ وقت طويل، ومارست ضغطها على إسرائيل، واحتلت المسألة الفلسطينية مكانًا ثانويا فى اهتمامات الزعماء العرب نتيجة لخلافاتهم حول أى معسكر يتبعون.

المستويات، فلقد هزم العرب، قبل يونيو، لقد هزموا أخلاقيا، قبل أن يهزموا عسكريا.. فمن الناحية السياسية، كانت الديكتاتورية سمة مميزة فى بعض أنظمة الحكم العربية، ثم زادت بعد العدوان الصهيونى فى ١٩٦٧، ولا سيما الدكتاتورية العسكرية، وازدادت الأزمات وازداد التناقض بين الماضى والحاضر واتخذ هذا التناقض شكلاً حادًّا،

والواضح أن هزيمة العرب، فى يونيو ١٩٦٧. هى هزيمة على كل المستويات فلقد هزم العرب، قبل يونيو، لقد هزموا أخلاقيا، قبل أن يهزموا عسكريا..، فمن الناحية السياسية، كان الديكتاتورية سمة مميزة فى بعض أنظمة الحكم العربية، ثم زادت بعد العدوان الصهيونى فى ١٩٦٧ ولاسيما الدكتاتورية العسكرية، وازدادت الأزمات وازداد التناقض بين الماضى والحاضر واتخذ هذا التناقض شكلاً حادًّا، لدرجة أنه لم يكن لدينا مجال فى ١٩٦٧، للتعلّل بما كان يتعلل به العرب فى الماضى من رجعية للفئات السياسية الحاكمة أو الافتقار إلى التسليح خصوصًا وأن نكسة يونيو، جاءت بعد حوالى تسعة عشر عامًا من هزيمة عام ١٩٤٨، وكانت هذه الفترة كافية جدا، للسماح للحكومات العربية، للاستعداد لمواجهة إسرائيل. لكن يبدو أن المواجهة، كانت مواجهة إعلامية ودعائية من جانب العرب مما أدى إلى النتيجة المعروفة فى يونيو ١٩٦٧. فلقد صرح الرئيس عبد الناصر، بأنه لا ترهبنا أمريكا وتهديداتها، فتيار الثورة

التحريرية العربية الجارف لا يمكن بحال أن توقفه أساليب التهديد والضغط والابتزاز الأمريكية، لا يمكن أن توقفه التحركات الأمريكية المريبة نحو البحر الأحمر، ولا التصريحات الحمقاء لقائد الأسطول السادس. لقد عاشت الأمة العربية، جواً من الكذب والخداع، فالصحف، ودور الاذاعة، ومعظم أجهزة الإعلام، كانت وظيفتها، هى الكذب وتضليل المواطن العربى، بالإضافة إلى أن العناصر الإعلامية كانت لا تمتلك الرصيد التاريخى علميا ونفسيا لأعمال وتحركات العدو والرد عليه بالمنطق العلمى المقنع، بل كانت تكرس كل طاقاتها كأبواق مديح أو ذمّ لهذا الشخص أو ذاك فى الوطن العربى، حتى باتت أجهزة تأليه للشخصية «الفردية» ، أكثر من كونها أجهزة إعلام يجب أن تخدم وتوجه الجماهير الواسعة وتسهم فى زجّها بمعركة الشرف، ولكن أجهزة الإعلام استقطبت المعارك الداخلية وتجاهلت معركتنا مع الاستعمار والصهيونية. وقد عكست مؤتمرات القمة العربية صورة ظاهرية من التضامن العربى، نجحت إسرائيل فى استغلالها، بالإضافة إلى بعض التصريحات العربية وإظهار الدول العربية فى تضامنها هذا فى شكل الدول المعتدية التى تبغى سحق إسرائيل وإلقائها فى البحر، وبذلك تهيّأ الرأى العام العالمى - وخاصة الغربى - لقبول مزاعم، إسرائيل بحقها فى الدفاع عن النفس ورد العدوان قبل وقوعه.

ولقد دأب الزعماء العرب وأجهزة الإعلام على تأكيد القوة

العسكرية للعرب لأن: للعرب تفوقًا فى السلاح الذى تم شراؤه لهدف إزالة إسرائيل، وأن كفة العرب فى ميزان الطاقة البشرية وفى ميزان القدرة العسكرية هى الراجحة بدون شك، بقى أن تتخذ الحكومات العربية القرار باستعمال الطاقة البشرية والقدرة العسكرية هذه، لتصبح هى الراجحة أيضا. إن الاستهانة بقوة العدو قد فعلت فى هزيمة يونيو أكثر مما فعلته قوة العدو نفسها فما كان للعرب أن يستهينوا بقوة عدوهم لولا إسرافهم فى الثقة بأنفسهم إسرافًا بلغ حدّ الغرور وجعلهم غير قادرين حتى على مواجهة العدو بالغضب الذى يستحقه. فالحرب ذروة من ذرا الشعور الإنسانى الجماعى بالعداوة، ومن ثم كان من نتيجة الاستهانة انتكاسة العرب فى يونيو ١٩٦٧، لأن العرب لم يدركوا تحديات العصر، ولا الأطماع الأجنبية على اختلاف أنواعها أملًا فى إبقاء الوطن العربى على ما عليه من فرقة وتخلف طمعا فى استغلال ثرواته وإبقائه فى حالة من التبعية المستمرة، فإذا تعاظم استقلال البلد العربى، تكون الدسائس وأشكال التخريب السرية إلى حدّ وضع الانقلابات الداخلية أو الحرب الأهلية كما حدث فى لبنان. ولنؤكد ذلك إشارة ، دون تفصيل ، نرجع إلى الفترة التى سبقت حرب يونيو ١٩٦٧ لنرى تشابك الأحداث المحلية والعربية والدولية وتداخلها، فهناك محاولات إسرائيل لتحويل مجرى نهر الأردن فى عام ١٩٦٣، ثم تفاقم حرب اليمن التى لا يعرف الكثير أهميتها حتى الآن. وقيام

منظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٦٥، وانتفاضة الضفة الغربية فى ١٩٦٦، والصدامات السورية الأردنية والصدامات السورية الإسرائيلية ١٩٦٧/٦٦. ومع هذا التراكم الكبير فى التناقضات المعقدة، وجدت منطقة الشرق الأوسط نفسها تجلس على كومة من الديناميت السياسى الجاهز للتفجير. ولقد جاءت شرارة التفجير سريعا عندما قامت إسرائيل بتشجيع ودعم أمريكيين بإشعال نار حرب الخامس من حزيران يونيو ١٩٦٧.

لكن الحق يقال إن الهزيمة العربية فى يونيو ١٩٦٧ لم تكن فقط نتيجة للمؤامرات الاستعمارية الخارجية، فقط بل ربما تكون وبالدرجة الأولى نتيجة التفكك والتسيب الذى أصاب الأمة العربية داخليا، ونتيجة للقهر والديكتاتورية التى تمارسها السلطات الحاكمة على شعوبها فى بعض الدول العربية، فمثلاً فى مصر انشغل عبد الناصر بمعالجة الأوضاع الداخلية ومنها تصفية هؤلاء الذين يعارضون التدخل المصرى فى اليمن. وفى الأردن انشغل النظام الأردنى بالقضاء على القوى الوطنية واعتقال قيادتها التى كانت تسعى لإيجاد جبهة وطنية تقدمية، وقامت انتفاضات شعبية كبيرة فى الضفتين الشرقية والغربية إثر الاعتداء على قرية السموع تندد بتخاذل السلطة، وعدم التزامها بتقرير السياسة العربية الدفاعية. ويندد المفكر قسطنطين زريق، فيقول:

«إن أولئك الذين ينتظرون أن تتحرر فلسطين بسرعة، أو أن يتم

محو آثار العدوان بعمل عسكرى من قبل حكم قام بانقلابين فى فترة أسبوعين فى إحدى الدول العربية (المقصود بذلك العراق) أو من قبل دولة سرحت ٤ آلاف ضابط خلال أربع سنوات (سوريا) أو من قبل دولة أخرى ظلّت تفاخر طيلة الوقت بأن لديها قوة فائقة لم تثبت جدارتها ساعة الامتحان (الجمهورية العربية المتحدة). إن الذين ينتظرون ذلك هم بلاشك أغبياء أو أنهم يخدعون أنفسهم لإيجاد وسيلة يهربون بها من الواقع والحقيقة».

. وفى المغرب وبعد الدستور الجديد فى ١٩٧٢ ظلت عملية استبعاد الحرية والقانونية والدستورية والعدالة السياسية، لأن الحرية التى كان يحلم بها المواطنون بأن عهد الاستقلال سيحققها لهم، اختفت سواء فى مجال الرأى والفكر والكتابة أو فى مجال العمل والتنقل والاختلاط والتجمع والتمتع بالحقوق الضرورية للمواطنين كما يشير الدكتور سيد حامد النساج. وقد نبهت صحيفة **العلم** المغربية إلى ضرورة سماع الرأى الآخر والكفّ عن اضطهاد الحريات حيث تقول فى عددها رقم ٨١٠٣ الصادر بتاريخ ١٩٧٢/٩/٤:

«إن المشاكل التى يتخبط فيها المغرب لا يحلها اضطهاد الرأى، والحكومة التى تشغل نفسها بالاضطهاد عن حلّ المشاكل، إنما تتنكب السبيل القويمة لتزيد على المشاكل القائمة مشكلة أخرى هى كبت الرأى الوطنى، وهى بذلك تعطى الدليل فى الداخل والخارج على نموذج آخر من سياستها وهو اضطهاد الحريات العامة وعلى أنها

تخشى الرأى الوطنى الذى تجمهر ببعض مطالبه وببعض آرائه، وعلى أنها تودّ أن تبقى فى سياسة برهنت الأيام على أنها سياسة فاشلة فلتصمت الصحافة أو تتكلم فإن الرأى العام يستطيع أن يتكلم بما لا يستطيع منعه رقيب ولا مصادرة».

ويستمر الحال فى المغرب من قهر ومصادرة واعتقال، وحتى عام ١٩٧٥ كانت معظم الكتابات تنوّه بفساد الحكم اللاديمقراطى، وتطالب بصفة دائمة بضرورة الحرص على تثبيت دعائم الديمقراطية ضمانًا لحرية الفرد المغربى الذى عانى كثيرًا من القهر والاغتراب داخل إطار المجتمع الذى يعيش فيه، والجماعة التى يتعامل معها، بحيث لا تطغى حرية الفرد، على حرية الجماعة. وهذا ما تؤكده صحيفة العلم المغربية، حيث تقول:

والذين يأملون فى حكم غير ديمقراطى، أو فى حكم اعتباطى يمهد بعد نجاحه، لنظام ديمقراطى، إنما يسلكون بأصنافهم الثلاثة، سبيل مغامرة لن تحقق سلامة حكم ولا استقراره ولن تمنح الأمد الكافى لظهور نتائج ما قد يقوم به هذا الحكم اللا ديمقراطى من أعمال. آن الأوان إذن أن نفكر بنضج فى الأساس الذى يجب أن يقوم عليه الحكم فى المغرب. ولن يكون هذا الأساس إلاّ الديمقراطية السليمة».

إننا نعيش فى عالم، شاعت فيه سياسات القهر والقتل، التى

تتبعها بعض الحكومات العربية، ففى بعض الدول التى تسودها أنظمة حكم، تدعى الشعبية وتمثيل الشعب، فى هذه الدول بالذات، طرأ جوٌّ من العزلة البعيدة بين الشعب والحكم. وبرغم أن ممارسة شئون الدولة فى البلدان العربية، كانت على الدوام وقفًا على فئة قليلة ، فلقد ظهر قدر من التطلع إلى ما يسمى بمشاركة الشعب، إلى حدٍّ ما، فى النشاطات السياسية المتعلقة بمرحلة الانتقال السياسى، ولكن نصيب هذا التطلع، كان خيبة أمل تامة. فالبيروقراطية العربية، فى النظامين الرأسمالى، والاشتراكى، خلقت طبقة انتهازية تبغى الخير لنفسها، وتتلون بمختلف الألوان، وتتحول بتحول الظروف. فإن كان الحكم ملكيًّا، تشكلت البيروقراطية على صورة حاشية تدفع وتمنع. وإن كان عسكريا، ظهرت فى هيئة ناصحين ومستشارين، وإن كان ديمقراطيا اشتراكيا، حولته إلى عقيدة مجمدة فى قوالب وشعارات تكون هى من سدنتها، همّها أن تعزل الحاكم عن الشعب، ومع هذا ، فلا تزال القضية الاجتماعية مطروحة بدرجة واضحة ولا يمكن تجاهلها، لأن معظم البلاد العربية ما تزال تعانى فى كثير من العلاقات الاجتماعية المتخلفة، ومن الأوضاع السياسية والاقتصادية والثقافية، غير الإنسانية سواء بتأثير الطبقات الحاكمة التى ما تزال تضغط على قمة الهرم الاجتماعى، أو بتأثير بقايا نفوذ هذه الطبقات بعد عزلها من مراكز السيطرة السياسية أو بتأثير طبقات جديدة، ناشئة.

وتنتشر فى بلاد «العالم الثالث»[1] حيث الحكم الفردى هو القاعدة العامة التى لا توجد لها إلاّ استثناءات قليلة، أسطورة الحاكم الذى لا يعرف، وفى أغلب الأحيان يروجها النظام الحاكم ذاته، أو المتعاطفون معه، والمستفيدون منه، كما أن الحاكم نفسه قد يلجأ إليها فى نهاية المطاف، حين لا يبقى فى الإمكان إخفاء فضائح ما، سياسية كانت أو مالية أو جرائم إنسانية أو تصرفات إرهابية، عندئذ، تعلو الأصوات التى تعمل على نفى التهمة عن الحاكم وتلصقها بالمحيطين به كمجموعة من الأشرار، لا يكتفون بارتكاب جرائمهم بل يخفونها عن الحاكم ويصورون الأحوال دائمًا بصورة وردية، وما داموا هم وحدهم الذين يستطيعون الوصول إلى الحاكم، فإن هذا الأخير يظل على غير علم بممارستهم التى تشوّه صورته أمام الناس دون قصد منه، كما يقول الدكتور فؤاد زكريا إذ تنتشر أسطورة الحاكم الذى لا يعرف عندما يضطر أنصار الحاكم الفرد، إلى الاعتراف بوجود تناقض صارخ فى تصرفاته. ويعجزون عن تفسير هذا التناقض فهو من جهة يبدو حاكمًا وطنيا صامدًا فى وجه الأعداء يتبع سياسة تستهدف مصالح الشعب وخاصة فئاته الكادحة. ولكنه من جهة أخرى يسجن بلا حساب، ويعتقل

(١) فى بلاد العالم الثالث، تكون سيادة ملامح البورجوازية الصغيرة هى الغالبة، وتتمثل فى التردد، والتقلب، ضيق الأفق، الهرب من الواقع.

بلا دليل، ويضرب بيد من حديد جميع معارضيه ولا يسمح لصوت بأن يرتفع إلّا صوته وصوت حاشيته، وهو باختصار يفرض رؤيته دون أن يترك هذه الرؤى تأتى من القاعدة الشعبية وتنبع من حريتهم وقناعتهم.

وأحيانا يكون العكس، بأن تلصق كل الجرائم إلى الحاكم الفرد، أما الأعوان، فهم معذورون، لأن كل السلطات فى يد الحاكم الفرد. ويرى الدكتور/فؤاد زكريا أن الأسطورتين متناقضتان وقع فيهما شعبنا العربى، حيث يقول:

«ولكن المشكلة الحقيقية فى الأسطورتين لا تكمن فى تناقضهما فحسب، بل إنهما تمثلان وهمًا كبيرا وقعت فيه شعوبنا العربية، وما زالت معرضة للوقوع فيه، والأدهى من ذلك أن الأسطورتين أصبحتا تقدمان وكأنهما من طبائع الأشياء، ومن ضرورات السياسة، وترددان وكأنهما محاولة لتفسير ظواهر تبدو غير قابلة للتفسير على أى نحو آخر، وأعنى بها: كيف يكون الحاكم وطنيا وطاغية فى الوقت ذاته؟. وكيف يكون التابع فاضلًا، وشاهدًا على الظلم».

ولكن يجب العلم بأن الحاكم الصالح، الذى يخدعه رفاقه، أكذوبة كبرى لسبب بسيط، يتمثل فى أن الحاكم نفسه هو الذى يختار معاونيه وهو قادر على تغييرهم، ولولا أنه موافق على أفعالهم وعلى أسلوبهم فى التعامل، ما أبقاهم فى مناصبهم لحظة واحدة. ومعاونوه، إما أن يكونوا من طرازه، أو من طراز شبيه به والنظرة الفاحصة

للأمور تدلنا على أن الحاكم المتسلط يعرف كل شيء عن معاونيه، وعن انحرافاتهم وتجاوزاتهم، ولكنه يصمت لأنهم يخدمون أهدافه، أما إذا خالفوا أوامره فإن الملفات المحفوظة تخرج من الأدراج وتبدأ الفضائح، وهكذا فإن الحاكم هنا يعرف، ولكنه لا يستخدم معرفته لمنع الضرر عن الشعب، بل يوظفها من أجل إحكام سيطرته على معاونيه. ومن هنا تكون المصلحة الذاتية أقوى من مصلحة الشعب أو المجموع، وهنا يتحول الحاكم إلى طاغية، أقسى من الملوك، ويؤكد أرسطو هذا الرأى، فيقول:

«رسالة الملك الخاصة أن يسهر على أن أرباب الأملاك لا يصابون بأى ضرر فى ثروتهم، ولا الشعب بأى إهانة لشرفه. أما الطاغية فعلى الضدّ... لم يك لينظر فى الشئون العامة إلّا إلى منفعته الشخصية. غرض الطاغية هو الاستمتاع، وغرض الملك هو الفضيلة. من أجل ذلك فى معرض الطموح يفكر الطاغية على الخصوص فى المال، وأما الملك فيفكر على الخصوص فى الشرف، وحرس الملك يتألف من المواطنين، وحرس الطاغية من الأجانب».

ومن هنا، وعلى حسب قول أرسطو، نرى فى بعض البلدان العربية حكامًا أقسى من الملوك والطغاة، وليس خافيًا أن بعضهم يستخدم حرسًا من الأجانب، فهم على حسب قول أرسطو، حكام طغاة. فمن المسلمين من أباح دم المسلمين، ورتب لهم فى ساعات الشدّة وأيام المحنة، من المأجورين لإزهاق أرواحهم، ونسف

منشآتهم. والعجيب أن هذا القتل لم تسلم منه فئة دون أخرى، فعاشت الشعوب فى خوف من بطش حكامها فلم يخافوا على شىء، لأنهم لا يملكون أى شىء. والعجيب أن الاضطهاد والسجون شملت جماعات مختلفة المشارب، فالإخوان المسلمون عانوا منها، مثلما عانى منها الشيوعيون. فكان الفزع هدفًا لذاته. ولعلّ أوّل ما يمكن أن يلاحظ سياسيا، هو الفراغ الهائل لدى أجهزة الحكم العربية. فلقد وقع الحكم فى بعض الدول فى عزلة عن الجماهير الشعبية وأصبح يعيش وحده متقوقعًا فى واد والجماهير تئنّ وتجوع فى واد آخر.

فالنظام لا يفهم من الحكم إلّا التحكم والسيطرة والاستبداد، ويقصر إدراكه عن أن يفهم أن مسئولية الحكم تنبع من إتاحة الفرصة للشعب كى يحكم نفسه بنفسه. ويمكن أن نضرب مثالاً من الغرب الأقصى، حيث يعلن الدستور الجديد، الذى أعلن على الشعب فى مارس ١٩٧٢، تأكيدًا لهذا القول، فى الفصل التاسع والعشرين من الباب الثانى، كما أورده الدكتور سيد النساج:

إن الملك أمير المؤمنين، والممثل الأسمى للأمة ورمز وحدتها، وضامن دوام الدولة واستمرارها، وهو حامى حمى الدين والساهر على احترام الدستور، وله صيانة حقوق وحريات المواطنين، والجماعات والهيئات، وهو الضامن لاستقلال البلاد، وحوزة المملكة فى دائرة حدودها الحقة.

وكثيرًا ما تنشأ الحركات الاجتماعية العدوانية، نتيجة إحساس

المواطن بالاضطهاد والامتهان أو الهزيمة إزاء السلطة الغاشمة، وتشكل هذه المشاعر وغيرها من مشاعر الإحساس بالنقص لدى المواطن الخلفية لكثير من الحركات العدوانية، وقد تكون تربيتنا الاجتماعية، وعاداتنا فيها من الإعاقة لتقدمنا كأمة، أكثر مما قد تعوقها السياسة. فنحن العرب، وكشخصية قومية، لها من الصفات النفسية والاجتماعية والحضارية ما يتسم بالثبات النسبى فى بعض الصفات كالتواكل والسلبية وانعدام المبادرة، وهى سمات تكمن وراء العجز العربى الذى كشف عن نفسه على المستوى السياسى والعسكرى والاجتماعى فى معارك يونيو ١٩٦٧ وكتميز لشكوكها بالنسبة للقوميات الأخرى. ولنحاول، أن ندرس مكون هذه الشخصية القومية[١]، ولنعرف تأثيرها وردّ فعل النكسات عليها حتى يتسنى لنا دراسة إبداعاتها الدرامية السياسية، كانعكاس وكتعبير عن هذه الشخصية العربية فى الظروف المختلفة.

وبرغم أن موضوع الشخصية القومية ليس من الموضوعات التى يتفق حولها الباحثون، إلاّ أن هناك شخصية عربية تعبّر عن أمة عربية واحدة، كما يرى السيد يس حيث يقول:

---

(١) يرى الدكتور/ فرج أحمد فرج، أنه عند دراسة الشخصية العربية، يجب أن نرفض العودة بها إلى النمط القبلى الرعوى الزراعى ويجب أيضا ألا نقفز إلى نموذج غريب مستورد مقطوع الصلة بتاريخها وتراثها.

«إن الشخصية العربية تقوم على دعامتين أساسيتين: نمط أساسى للإنتاج نما وتطور فى البلاد العربية كلها وفق مراحل متشابهة. وبناء فوقى واحد أبرز عناصره الخبرة التاريخية المشتركة، واللغة العربية والتراث الثقافى المشترك. وتتميز الشخصيات الإقليمية المختلفة فى الوطن العربى، بحكم تميز التكوين الاقتصادى الاجتماعى لكل منها.

بعبارة أخرى تفرد التاريخ الاجتماعى لكل شخصية إقليمية يكسبها سمات فريدة، لا توجد فى شخصيات إقليمية أخرى.

....

فهناك سمات للشخصية المصرية، ليس ضروريا تواجدها فى الشخصية العراقية أو التونسية».

ومن هذا المنطلق يكون من الخطأ أن نعمم سمات الشخصية العربية، لأنها تختلف فيما بينها وفقًا لاختلاف نمط الإنتاج السائد فى كل بلد عربى على حدة، بالإضافة إلى أن الممارسات السياسية والاجتماعية والحضارية فى مجتمع ما، هى التى تحدّد فى التحليل النهائى نوعية الشخصية الإقليمية، بعبارة أخرى، تحدد الأيديولوجية والثقافة السياسية البارزة، بالإضافة إلى طرق التربية الاجتماعية وأشكال السلطة فى المجتمع ورد فعل الأفراد تجاهها، كل هذه العوامل من شأنها أن تساعد على تحديد السمات الأساسية للشخصية القومية. ويمكن القول، إن القيم التى يقوم عليها النظام السياسى فى الأمة العربية هى قيم سلفية مغلقة، لا مستقبلية منفتحة،

بمعنى أن التخطيط غير وارد فى حياتنا العربية وأننا كثيرًا ما نلجأ إلى الماضى عند النكسات، وأخيرًا يأتى حكمنا على الأشياء من خلال العرف والعادات والكتب المقدسة، فقيمنا فورية لا منهجية. فسريعًا ما نتحمس لبعض القضايا وسريعًا ما يفتر الحماس متكئين على الأحلام وليس على الواقع، وعليه فكثيرًا ما تتناقض تصرفاتنا مع أهدافنا، لأننا ننظر إلى الأمور بمنظار قريب وبشكل مطلق. لكن من المسلم به أن الهدف الوحدوى مهما انتابه من ذبذبات يظل إطارًا جوهريا من إطارات التنمية فى الوطن العربى،... ، وأن الوحدة - هدفا وأملا - تمثل حقيقة موضوعية تنعكس فى تراث تاريخى وسيكولوجى حتى فى الفكر والوجدان والتراث الحى والمصير المنشود، ولكن هذا لا يمنع التيار الحضارى الواحد الذى يمكن أن نصفه بكلمات قليلة، والذى يتمثل فى الاهتمام بالقضايا المصيرية الواحدة، وعلى رأسها مثلًا القضية الفلسطينية، ولكننا لا نريد أن يقتصر العمل المسرحى والفنى، خصوصًا المسرح السياسى العربى، على السياسة وحدها، لأن بناء المستقبل العربى لا يكون عن طريق السياسة وحدها، بل عن طريق بناء الإنسان الحضارى وفى رأس اهتماماته الشوق إلى الحرية والعدالة الاجتماعية ومحاربة الاستعمار ومنع الاغتراب الاقتصادى الذى يعيشه المواطن الكادح، وقبل كل ذلك النظر إلى المسألة الفلسطينية، بما يتناسب والشهامة العربية. ويجدر بنا الآن، أن نشير إلى موقف بعض الدول العربية، من القضية

الفلسطينية، فى فترة الانتكاسة العربية بعد يونيو ١٩٦٧.

ففى الأردن: فقد صرح الملك حسين، فى ١٩٦٦/١١/٢٥ أنه: بالنسبة لقضية الفدائيين فموقفنا نابع من مؤتمرات القمة العربية، وتعليمات القيادة الموحدة، فلو كان إرسال الفدائيين سياسة عربية، فلماذا لا ينطلقون من سيناء وغزة وسوريا.

أما مصر، فموقفها يتلخص، فى أنها رأت ضرورة الإعداد وحشد جهود الأمة العربية لخوض معركة مصيرية ضدّ إسرائيل، كذلك فقد أيدت مصر صيغة منظمة التحرير الفلسطينية بدرجة أكبر وأوضح، عن صيغة فتح البدائية.

أما سوريا، فقد أيدت منظمة فتح تأييدًا كاملًا، بل وزودتها بالمدد والعون المتنوع، وأيدتها إعلاميًّا، بأن أذاعت بلاغاتها من إذاعة دمشق بشكل مستمر، ولا يمكن إخفاء أن سوريا كانت تتحرك فى تأييدها لفتح والعمل الفدائى من واقع مناداتها بشن حرب تحرير شعبية ضد إسرائيل. أما الجزائر، ومن خلال تجربتها الذاتية التى خاضتها فى حرب التحرير الجزائرية، فقد رأت أن الطريق، هو شنّ حرب العصابات، ومن هنا كان دعم الجزائر الكبير لفتح، والسماح لها بافتتاح مكتب فى الجزائر العاصمة.

أما لبنان، فلم يكن موقفها حماسيا بل إنها رأت أن أعمال فتح الفدائية سوف تخلق أزمات على الحدود فى أوقات غير مواتية للعمل العربى، وتنتزع المبادرة من الدول العربية.

وقد قامت لبنان بعمليات مطاردة وقمع ضدّ الفدائيين الفلسطينيين، ودورياتهم العائدة من الأرض المحتلة، بل وقامت بتعذيب بعض الفدائيين حتى الموت، مثل الفدائى الفلسطينى طلال كعوش.

وعلى هذا فلقد أثبت مسار القضية الفلسطينية فى الساحات العربية والدولية أن المساحة التى تفصل بين الرفض العربى للاعتراف بشرعية الصراع العربى الإسرائيلى، كصراع مصير ووجود، ورفض مواجهته، وبين القبول أو الوصاية العربية الدائمة سياسيا قد أتاح الفرصة، لقوى دولية كبيرة، للنفاذ إلى المنطقة وإحكام سيطرتها، ومن هنا خسر العرب وحدتهم وتضاربت الآراء حول العمل الفدائى، فلم تكن فلسطين وحدها كأرض مقسمة بين عرب ويهود، بل إن القضية الفلسطينية، قد قسمت، بين الأيديولوجيات العربية، فتميعت القضية الفلسطينية بواسطة العرب أنفسهم.

وثمة رأى يرى، أن على العرب العمل فى مجال القضية الفلسطينية، فى خطّين متوازيين أولاً: العودة إلى إحياء قضية تحرير فلسطين، والخطوة الأولى فى هذا السبيل تكون بتحرير ممثلى الشعب الفلسطينى من الأحضان والوصاية العربية، وبتحرير قضية التحرير من النفوذ العربى ذاته. وثانيًا: التعامل مع الصراع العربى الإسرائيلى تعاملاً واقعيًا لأن حرب يونيو التى «انتصرت فيها

إسرائيل»[1] انتصارًا كبيرًا، سيطرت فيه خلال ستة أيام، على أرض

---

(١) إنه من الأنسب أن نلخص الموقف العام للحكومة الإسرائيلية بالنسبة لمستقبل الأرض العربية المحتلة، حتى نهاية عام ١٩٦٧، بما يأتى:

(أ) رفض العودة إلى خطوط الهدنة لعام ١٩٤٩، (أى رفض الانسحاب كليًا من الأراضى العربية المحتلة).

(ب) استراط إجراء مفاوضات صلح مع الدول العربية قبل أى انسحاب من «أراض» عربية محتلة.

(جـ) المطالبة «بحدود آمنة» مع الدول العربية تكون مواقعها فى مكان ما بين خطوط وقف إطلاق النار الحالية، وخطوط الهدنة عام ١٩٤٩.

(د) اعتبار مدينة القدس، غير قابلة للمفاوضة وضمّها - وقد ضمّت فعلاً - إلى الأرض العربية التى احتلت فى عام ١٩٤٨.

(هـ) اعتبار مرتفعات الجولان قسما من إسرائيل ووجوب ضمها إليها.

(و) المطالبة بأن تكون الحدود الآمنة الجنوبية لإسرائيل على بعد عدد معين من الكيلو مترات من قناة السويس بحيث يضم قطاع غزة وشرم الشيخ إلى إسرائيل ومرور سفنها فى قناة السويس.

(ز) ضم بعض أقسام الضفة الغربية لنهر الأردن إلى إسرائيل وتشجيع قيام كيان فلسطينى فى الأرض المتبقية، من الضفة، على أن يكون الكيان تحت سيطرة إسرائيل عسكريا وخارجيا.

(ح) عدم البحث فى أى حل لمشكلة اللاجئين العرب إلا فى نطاق مباحثات إقليمية ودولية وبعد اتفاق صلح.

(ط) عدم القبول بأى حل أو تسوية، من شأنها أن تؤثر بأى شكل من الأشكال على أمن وسلامة إسرائيل.

(ى) المحافظة على بناء إسرائيل دولة يهودية، وذلك بعد أن احتلت أراض سكان عرب كثيرون.

فلسطينية، وسورية ومصرية، تعادل خمسة أضعاف مساحة إسرائيل منذ عام ١٩٤٨، لم تؤدِّ إلى حسم التناقض مع الفلسطينيين الذين فقدوا - نتيجة الحرب - كامل وطنهم، «وازداد عدد النازحين»[١] إلى (٤٠٠ ألف) نازح جديد، فلقد أدّى احتلال اليهود لأرض عربية جديدة، إلى تعزيز موقف الفلسطينيين فى التناقض العربى، وزاد الترابط العضوى بين عروبة وفلسطينية القضية، وتوسيع الدعم السورى للعمل الفدائى الفلسطينى، وشاركت جميع الدول العربية فى هذا الدعم وزاد التفاف الجماهير العربية حول القضية خصوصًا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧.

وبرغم كل شىء، وبالنظر إلى الجدول التالى، وعلى أى مقياس لا يمكن أن يتحول قتل البشر ونفيهم من موطنهم وهدم بيوتهم وتركهم فى العراء فريسة للجوع والمرض فى الصحراء أو معسكرات الاعتقال أو معسكرات اللاجئين، فليس من الممكن طبقًا لأية وجهة نظر أن يتحول هذا كله إلى حقيقة، ربما من خلال وقفة عربية، تؤيد الانتفاضات الفلسطينية، وحقهم فى تقرير مصيرهم.

---

(١) عندما صدر وعد بلفور كان عدد العرب الذين يعيشون فى فلسطين يمثلون حوالى ٩٣٪ من مجموع السكان، والجدول الآتى يبين عدد السكان العرب الفلسطينيين النازحين فى البلاد العربية، والنسبة المئوية لكل بلد، من واقع المجموعة الإحصائية الفلسطينية ١٩٨١، المكتب المركزى للإحصاء، التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، بدمشق، ص ٣٠.

مكان الإقامة	عدد السكان	النسبة المئوية
الضفة الغربية	٨٣٣,٠٠٠	١٨,٧
قطاع غزة	٤٥١,٤٠٠	١٠,١
فلسطين المحتلة قبل ١٩٦٧	٥٥٠,٨٠٠	١٢,٤
الأردن الضفة الشرقية	١,١٤٨,٣٣٤	٢٥,٩
سوريا	٢٢٢,٥٢٥	٥,٠
لبنان	٣٥٨,٢٠٧	٨,٠
الكويت	٢٩٩,٧١٠	٦,٧
العراق	٢٠,٦٠٤	,٥
ليبيا	٢٣,٧٦٩	,٦
مصر	٤٥,٦٠٥	١,٢
السعودية	١٣٦,٧٧٩	٣,٠
الإمارات العربية	٣٦,٥٠٤	,٨
قطر	٢٤,٢٣٣	,٥
باقي الدول العربية	٥٠,٧٠٦	١,١
أمريكا	١٠٤,٨٥٦	٢,٣
باقي دول العالم	١٤٠,١١٦	٣,١
المجمـــــوع	٤,٤٤٧,١٣٨	٩٩,٩

والحقيقة أننا لسنا بصدد الحديث التفصيلى عن مأساة فلسطين، فهذا دور رجال السياسة، ولم أدّع أننى واحد منهم، لكن وجب الإشارة إلى الانتفاضات العربية الفلسطينية، والتى تحمّل ثمنها الفلسطينيون وحدهم، مثل انتفاضة حريق المسجد الأقصى، فى أغسطس ١٩٦٩، ومظاهرات تأييد العمل الفدائى أثناء صدامات ١٩٧٠ - ١٩٧٣ فى الأردن ولبنان وانتفاضات يوم الأرض المتكررة سنويا، منذ عام ١٩٧٥، وإن كانت هذه الانتفاضات الفلسطينية موجهة أساسًا، ضدّ الاحتلال الصهيونى للأرض العربية، فثمة انتفاضات بل مذابح عربية بين الفلسطينيين، والأردنيين فى صيف وخريف عام ١٩٧٠، المسماة «بأيلول الأسود» حيث وقعت اشتباكات منذ شهر يونيو فى شمال عمان بين جماعة الفدائيين المنتمين للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، وقوات الصاعقة، ثم امتدت إلى العاصمة حيث استمرت إلى أن وافق الملك حسين، على قبول طلبات الفدائيين، ولكن سرعان ما عادت الفتنة إلى الانطلاق، وعادت الاشتباكات والمشاكل، وأوفدت جامعة الدول العربية لجنة رباعية، لإجراء مباحثات مع قادة المقاومة والملك حسين. وانتهت المفاوضات بتوقيع اتفاق بين المقاومة والملك، غير أن الاشتباكات عادت مرة أخرى وأغلقت الموانى والمطارات، وتحرك الأسطول السادس فى البحر الأبيض، وأرسل الملوك والرؤساء العرب المجتمعون فى القاهرة، لبحث المأساة وفدًا، برئاسة الرئيس جعفر نميرى، وتوصل

الملوك والرؤساء إلى اتفاق بين حكومة الأردن والمقاومة عرف باسم «اتفاق القاهرة» ولكن لم يستمر الاتفاق طويلاً، فسرعان ما تفاقمت الأحداث بين الطرفين وانتهى، بالتخلص من عناصر المقاومة الذين كانو يتمركزون فى الأردن. وقد ترتب على هذا سحاب القوات العراقية المتمركزة فى الأردن، مؤدية بذلك إلى انهيار الجبهة الشرقية.

ويبدو أن الواقع العربى، واقع مبنى على الخلاف، لا الاتفاق، فثمة خلاف عربى، حول خطط العمل الفدائى، وثمة خلاف عربى حول موقفهم من القضية الفلسطينية، لانتماء بعض الدول العربية إلى معسكرات متنافسة، وثمة خلاف عربى بين العرب أنفسهم والفلسطينيين. ليس هذا فقط، بل ثمة خلافات بين منظمات المقاومة الفلسطينية ذاتها، فلقد جاءت صراعاتها، وفقا لأيديولوجياتها فى هذه الفترة، لتجعل المناخ ملائمًا تمامًا لإسرائيل كى تقوم باعتداءاتها المتكررة، فالمنظمات الفلسطينية صورة عن الأحزاب العربية، وفى قياداتها من يسوس القاعدة، بنفس الطريقة التى يسوس بها بعض الحكام العرب أمتهم.

غير أن موت عبد الناصر جاء كحدث عميق فى سبتمبر ١٩٧٠، وأدّى إلى ردود فعل رهيبة وقاسية فى العالم العربى خاصة، فقد كان عبد الناصر دون شك «رمز» تحويل خطير فى الصراع العربى الإسرائيلى. فالذين أحبّوا عبد الناصر والذين كرهوه على السواء

- لن يجدوا مفرًّا- وهم يؤرخون ويحللون أبعاد المشكلة الفلسطينية، من أن تنقسم المشكلة قسمة حاسمة إلى مرحلتين: قبل عبد الناصر، وبعد عبد الناصر.

أما عن مواقف الدول الكبرى بالنسبة للقضية الفلسطينية، فالملاحظ أن تاريخ هذه الفترة من مشكلة فلسطين، هو تاريخ معقّد أشدّ التعقيد، حيث الطابع المميز لها فى العلاقات الدولية، هو الخلافات المستمرة، فى صفوف العرب، وحالات التحول المتكررة من جانب البريطانيين والأمريكيين، ثم تأتى الصورةالسوفيتية لتجعل تاريخ هذه الفترة من أعقد الأمور، حيث لا توجد دراسة جادة تعرضت لموقف السوفيت من مشكلة فلسطين فى هذه الفترة إلاّ وأحجمت عن تقديم علمى للصورة السوفيتية، بالإضافة إلى تزايد «هجرة اليهود»(١) السوفيت إلى الوطن المحتل.

ولم يحدث فى أى مرحلة، أن انتقلت العلاقات الأمريكية السوفيتية إلى حدّ الصراع الدولى حول فلسطين، وكانت إحدى

---

(١) ينص قانون العودة الصادر فى ٥ يوليو سنة ١٩٥٠، وهو يعطى لكل يهودى فى العالم حق الهجرة إلى (إسرائيل) بلا قيد أو شرط، بل إنه ينص فى المذكرات التفسيرية الصادرة معه على أن هذه الهجرة ليست حقا، وإنما هى واجب على اليهود، ويطابق هذا القانون ما ورد فى إعلان قيام الدولة، بتاريخ ١٥ مايو ١٩٤٨، الذى تسميه إسرائيل «وثيقة إعلان الاستقلال» الذى ينصّ على أن «الدولة الإسرائيلية ستفتح أبوابها لهجرة اليهود المنتشرين فى كافة أنحاء العالم».

أدوات المنافسة هى النفوذ فى محيط قضية فلسطين وليس داخل القضية ذاتها. ولذلك يلاحظ أن القطبين الدوليين اشترطا بشكل أو بآخر على الدول العربية أعضاء هذا المحيط أن لا تفهم إحداها تأييد أى من القطبين على أنه تأييد لتحرير فلسطين، ولكن يمكن استخدامه فى إطار تحريك القضية الفلسطينية. معنى هذا أن قضية فلسطين، لم تكن أبدًا محل صراع بين القوتين العظميين، ولكن ما كان مطروحًا وسيظل على ما أعتقد هو التنافس داخل إطار «القضية الفلسطينية» فى المجالين العربى والدولى.

ولكن لا يفوتنا أنه من المؤكد أن المصالح الغربية والأمريكية فى الشرق الأوسط، وهى مصالح هائلة، تتركز حول ثروات البترول العربى والاستثمارات الاقتصادية فى إسرائيل، تواجه أكبر الأخطار من جراء نموّ قوى التحرر الوطنى، سواء فى فلسطين، أو الأمة العربية بشكل عام، فأصبحت حركة التحرر العربى، خصوصًا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ معنية أساسًا بقضايا التحرر القومى وظهرت النزعة القومية كنوع من الوعى القومى يتركز فى التفوق والهيبة والقوة والسيطرة، فقد كان من الطبيعى أن تتراجع الشئون المحلية وأن تحتل المرتبة الدنيا، ويمكن سحب هذا الواقع على الأقطار العربية معظمها، ولكن بدرجات متفاوتة.. ويبدو ذلك واضحًا فى المؤتمرات والتوصيات التى اتخذتها مختلف الهيئات والتنظيمات فى الوطن العربى خلال مؤتمراتها الدورية والسنوية، إذ أن جميع

التوصيات والمقررات ذات سمات شمولية عامة تطمح إلى التحقق على المستوى القومي.

وفجأة وبعد طول انتظار انطلقت شرارة العبور واكتسح الجيش المصرى العظيم الحصون والاستحكامات التى أقامتها التكنولوجيا الإسرائيلية[1]، وفرّ وأسر وقتل الكثير من الإسرائيليين التكنولوجيين العلميين والعصريين وانقلب ميزان القوى، وتغيرت نظرة الرأى العام العالمي وتراجع من تندّر بسلبيات العرب وضعف الجندى المصرى وأصبح الجميع يتغنّى بإيجابيات الشخصية المصرية وثرائها وجسارتها وأن ما حققه فى أكتوبر هو سمة تميزه منذ أقدم العصور؛ لأننا أصحاب حق، ويؤكد الرئيس السادات بقوله:

«إن حربنا لم تكن من أجل العدوان ولكن ضدّ العدوان، ولم نكن فى حربنا خارجين على القيم ولا القوانين التى ارتضاها مجتمع الدول لنفسه وسجلها فى ميثاق الأمم المتحدة الذى كتبته الشعوب الحرّة بدمائها بعد انتصارها على الفاشية والنازية، بل لعلنا أن نقول إن حربنا شرارة للحرب الإنسانية ضد الفاشية والنازية. ذلك أن

---

(١) لقد تغير الوضع بعد عبور أكتوبر فكثيرًا ما تفاخرت إسرائيل بتقدمها التكنولوجي الهائل، وأن المجابهة تمت فى يونيو بين عدو متقدم تكنولوجيا يمتلك تنظيما اجتماعيا يتسم بالعقلانية والكفاءة سمح له بحشد موارده وتعبئة طاقاته إلى أقصى درجة ممكنة، وبين الجانب العربى الذى ظلّ يمثل نمط الأقطار المتخلفة التى لم تساير موجات التحديث ولا إنجازات العلم والتكنولوجيا إلاّ بصورة جزئية وبقدر محدود.

الصهيونية بدعاويها العنصرية وبمنطق التوسع والبطش ليست إلّا تكرارًا هزيلًا للفاشية والنازية يثير الازدراء ولا يثير الخوف، ويبعث على الاحتقار أكثر مما يبعث على الكراهية».

ويمكن القول إن ما حدث في يونيو ١٩٦٧. وما حدث في أكتوبر ١٩٧٣ من انتصار، أدّى إلى العديد من التساؤلات حول العالم العربي ومكوّن الشخصية العربية وإعادة النظر في تركيبها ودراسة فاعلية الشخصية القومية العربية التي حققت نصر أكتوبر على المستوى العسكري والسياسي والتكنولوجي.

ونرى ضرورة التوقف عند نهاية السبعينات لأنها الفترة التي تنتهي عندها الدراسة تاريخيا وما أفرزته هذه الفترة الحضارية منذ نكسة يونيو ١٩٦٧ حتى نهاية السبعينات من تراكمات وتناقضات عربية داخلية وخارجية أدّت إلى نكسة يونيو مع طرح أسباب النكسة ونتائجها من وجهات النظر المختلفة، وأثر العامل الديني وتضارب الآراء حول دور الدين في واقعنا الحضاري العربي، ثم دراسة التفسخ العربي والفرقة بين الدول العربية خضوعًا لأيديولوجياتها وارتباطاتها الخارجية ومصالحها الذاتية، ثم دراسة الجانب العسكري وأثره في هزيمة يونيو، ودور أجهزة الإعلام في تضخيم صورة الذات العربية، مع دراسة الجوانب العلمية والتكنولوجية وأثرهما في الحرب والنصر وأثر التخلف العلمي التكنولوجي العربي، ثم التركيز على تحليل مكون الشخصية العربية

وسماتها، ثم دراسة موقف الأمة العربية من القضية الفلسطينية مع دراسة موقف الفلسطينيين أنفسهم بمنظماتهم العديدة والمختلفة نحو القضية. ثم يأتى موت عبد الناصر ليكون وقع الصدمة قاسيًا على العالم العربى. بعدها يحدث العبور العظيم فى أكتوبر ١٩٧٣ ثم معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية فى مارس ١٩٧٩ مع ما يصاحب كل ذلك من علاقة بين السلطة وأجهزة الحكم فى الوطن العربى وشعوبها، وهو ما نطلق عليه قضية الديمقراطية أو أزمة الحرية فى الوطن العربى، ممثلة فى دور الكتّاب والمثقفين فى هذا الواقع سلبًا وإيجابًا ودورهم فى التعبير عن هذا الواقع العربى بكل ملابساته، منه استمدوا موضوعاتهم المسرحية وأشكالهم الفنية؛ لأننا فى قراءتنا لأدبهم لابدّ وأن نضع فى تصورنا النظم الموجودة والعلاقات القائمة والجو الثقافى السائد والصراعات المتطاحنة ولون الفكر المسيطر وقضية الحرية وموقف الرقابة وما إلى ذلك مما يكون البيئة أو المحيط أو ما نسميه حركة المجتمع على المستوى الواقعى، فى السياسة والاقتصاد وفى تركيبة الطبقات الاجتماعية.

وسندرس فى الفصل التالى، أثر النكسة ومتناقضات الواقع العربى فى كتّاب المسرح السياسى الذين حاولوا تفسير أسباب الهزيمة العربية من خلال عملية النقد الذاتى والتى كانت أشبه بالمحاكمات القومية. والمفكر أو رجل المسرح مدعو لأن يفكر فى مشاكل وطنه ولا يعفيه من هذا التفكير، أنه ليس سياسيا. ومن هذا

كانت ضرورة دراسة المسرح السياسى وأشكاله المختلفة فى الوطن العربى من نكسة يونيو ١٩٦٧ حتى نهاية السبعينات من منطلق أن الكلمة والبارود ملتحمان التحامًا قويًّا فى الأزمات والنكسات، وأن المسرح السياسى إفراز لواقع حضارى.

المسرح السياسى فى الوطن العربى

لا شك أن الظروف التى مرت بالوطن العربى خلال فترة ما بعد النكسة حتى أواخر السبعينات، كانت تربة أكثر استعداداً لتقبل المسرح السياسى، بل يمثل ضرورة أساسية تفرضها الظروف السياسية والبنية الاجتماعية والاقتصادية ونظم الحكم فى دول العالم العربى، أو دول العالم الثالث بما فيها من فقر وتخلف وآثار استعمارية تركت بصماتها على الحياة الثقافية فترة طويلة، وفى حاجة إلى طرح وجهة نظر، أو الرأى الآخر، المهتم بالقضايا المصيرية للشعب العربى.

ولعل المسرح السياسى، هو اللون الذى ميز الاتجاه المسرحى، خصوصاً بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، لأن السياسة فى الواقع، ليست إلّا موضوعاً كغيره من الموضوعات بالنسبة للفن، فالأفكار فى المسرح السياسى لابد أن تستمدّ من الواقع، أو أن تحاول الاتجاه إليه حيث يحافظ المسرحى المثقف على الارتباط المباشر بين مشاعره وبين الواقع، فالمسرح السياسى كفن ثورى، قادر على تغير الحياة وحين

يفقد الفن قدرته يفقد هدفه، فالمسرح يطرح المشكلة المعالجة بشكل مباشر ومكثف وفى فترة زمنية محددة، كأداة اتصال حميمة مع المتلقى تفوق غيرها من أدوات الإعلام، إنه أداة باقية، ربما بسبب حضور الممثلين على المسرح، حيث يجتذب الطبقات العاملة والفقيرة للمسرح، وبوسائل أخرى لإقناع هذه الطبقات بأن المسرح معلم لهم يناقش قضاياهم، ويمكن أن يكون سلاحاً من الأسلحة الثقافية التى تحقق طموحاتهم وآمالهم المشروعة فى الوصول إلى حياة أفضل، فالمسرح السياسى، لا تقتصر وظيفته على تصوير الواقع الحياتى الحالى فى المجتمع فقط، وإنما تتخطى ذلك إلى توجيه المجتمع ومحاولة تغييره، فهو فى عصرنا يعتبر بحق أداة من أدوات الثورة الاجتماعية يتناول الواقع، كنقطة بداية، متخذاً منه أداة اتهام لمتناقضات المجتمع، داعياً إلى الثورة والتغير. ولكن هل كل ما يتصل بالسياسة بشكلها المباشر يعتبر مسرحاً سياسيا، حتى لو كان أقرب إلى المقال السياسى منه إلى المسرح؟ فالمسرح سياسى بالضرورة، كما يرى سعد الله ونوس، ولكن يجب التفرقة بين المسرح الذى يهتم بالسياسة مباشرة، وبين المسرح الذى تتخلله السياسة، وخط رفيع ذلك الذى يفصل بين التنفير والشحذ، ففى أوضاع وطننا، فإن المسرح السياسى، يتحول إلى عملية تفريغ، ويؤكد هذا الرأى بهاء طاهر، فالمسرح السياسى، فى نظره يختلف فى مفهومه الحقيقى عن تلك التجارب السائدة حتى الآن، وإلا سنضطر إلى محاسبته على أنه مقال

سياسى وليس مسرحاً، لكن أسعد فضة يعترف بوجود مسرح سياسى، يستهدف السلطة، كما اعترف أن مسرح الشوك مسرح سياسى، ولكنه فى الوقت نفسه مسرح توجيهى، يتعرض لمواطن الخطأ دون عرض مواطن القوة وكأن أسعد فضة يريد من المسرح السياسى، أن يشيد بمواطن القوة، إن كانت موجودة أصلا وحتى إذا كانت موجودة، ونعتقد أنه ليس ثمة ضرورة للمسرح السياسى عموماً، وإن كنا جميعاً نتمنى ألّا تكون هناك سلبيات فى الوطن العربى، سواء من السياسية والاجتماعية والاقتصادية، والديمقراطية يمارسها الجميع بحرية كاملة، عندئذ، سيكفّ المسرح السياسي عن عرض مواطن الضعف لأن المسرح سيكون وقتها متجهاً إلى التجريب والتجديد، وهذا غير وارد على الإطلاق فى عالمنا الثالث، ووطننا العربى. لأن غياب الناس عن الحياة السياسية، يؤدّى إلى كارثة، وقد أدّى بالفعل إلى كارثة يونيو ١٩٦٧؛ لأن المسرح يعمل على حضور الناس حضوراً واعياً ودائماً ومنظماً، كما يرى مصطفى الحلاج، وتدخلهم فى شئونهم العامة أمر سياسى لمنع احتمال وجود طغيان فى أجهزة السلطة، بالإضافة إلى نوازع الملكية، وتفشيها فى الطبقة الحاكمة ومن هنا كان الحضور الواعى المنظم الذى يمارسه المسرح السياسى ضرورة لأنه يتحرك مع حركة الحياة ومعركة التاريخ، ويصبح منبراً للدعوة ومنطلقا للعمل الثورى الذى يستهدف التغيير نحو الأفضل، فعلى منصة المسرح السياسى تتنوع

القضايا والمعارك، قضايا الإنسان المعاصر ومعاركه السياسية والاقتصادية والاجتماعية وقضايا الحرب والسلام واستلاب الإنسان.

لقد بدأ المسرح العربى الحديث بعد ١٩٦٧ مرحلة جديدة، إذ أخذ يشارك فى حوار الأمة العربية كلها، هذا الحوار الذى وضح فى ذلك التساؤل الكبير: من نحن ؟، إلى أين ؟ كيف ؟ لأن المسرح أداة ثورية بالغة الأهمية من أجل تجاوز الهزيمة والتمزق والتخلف ومن أجل لقاء الإنسان العربى بأخيه العربى، والمسرح بهذا التلاقى يمكن أن يتجاوز الحدود المصطنعة فى الوطن العربى.

لقد كان لنكسة يونيو أثرها فى المسرح السياسى بوجه خاص وطرحت أنواعاً من المسرحيات التى من شأنها أن تؤلم وتعذّب الذات العربية، كما أنها أسهمت إلى حدٍّ كبير فى إبراز الشخصية النضالية للإنسان الفلسطينى، وكانت الصورة التى برزت عليها صورة المناضل الفلسطينى هى صورة الفدائى الذى يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه، وبكل خبرته ووعيه فغدت صورة الفدائى أقرب إلى الرجل العادى الذى نشأ وسط أكواخ المخيمات فى مجتمع يسوده البؤس والفقر، ولم يكن بطلاً أسطوريا وتمثالاً جامداً، بل إنساناً صاحب قضية يعى أبعادها تماماً وقد اكتشف الطريق الذى يوصله إلى تحقيق أهدافه لاسترجاع حقه.

إن الذى يحدد نوعية المسرح فى مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعى، هو الحاجة العملية والروحية والخبرات والمثل العليا

الجمالية والفكرية بالإضافة إلى العلاقات الاجتماعية فى هذه المرحلة، فالمضمون يفرض شكله، وعلى هذا يكون المسرح السياسى وليد ظروف حضارية عربية، أدّت بالضرورة إلى وجوده. وأيًّا كانت المضمونات الاجتماعية والسياسية التى يتبناها الكاتب المسرحي فإنه لا يمكن أن ينفصل عن ظروف واقعه القومى متأثراً به مؤثراً فيه، فلقد حولت نكسة يونيو ١٩٦٧، الأدب بشكل عام والمسرح بشكل خاص، نحو مرحلة جديدة تنحو بصورة أو بأخرى نحو الاشتراكية، وإن كان المسرح لم يفعل فعله المطلوب فى العقلية العربية، وفى أغلب الأحوال، ابتعد عن مذهب الفن للفن، ففى السنوات العشر الأخيرة ظهر فى الوطن العربى اتجاه إلى معالجة القضايا الاجتماعية مباشرة فى الأدب، أى أن المسرح قد اتجه إلى الأسلوب التعليمى، ولكنه كان مشبعاً بالآراء السياسية والأفكار الثورية، فلقد كانت هزيمة ١٩٦٧ طعنة ظهر أثرها فى كل مؤسسات الوطن العربى ومنظماته الفكرية بحيث يمكن أن يعدَّ حدثاً دالًّا على تهدم بنىً فكرية وسياسية، ولقد كان المسرح أكثر الأشكال تعبيراً عن هذا التهدم، وعن عجز الأنظمة العربية عن إرساء قواعد الديمقراطية فى الداخل وتوحيد الجبهة فى الخارج من أجل تحرير الإنسان من الاستغلال وتحرير الأرض الفلسطينية والعربية.

فبعد النكسة خضع المسرح لمراجعة أساسية فبدأ يتخذ طريقاً جديداً لرؤياه فقد حاول إعادة اكتشاف الواقع العربى وكشفه

والإسهام فى تغييره بدءاً برسم الحاضر بكل تناقضاته لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائداً قبل الهزيمة، فبدأ المسرح الاستفادة من منهج التداخل والمباعدة والإغراب وكسر الحائط الرابع كالاتجاه نحو المسرح الملحمى والتعليمى والتسجيلى، مثل مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** للسورى سعد الله ونوس، **والنار والزيتون**. لألفريد فرج، **وباب الفتوح** لمحمود دياب، **ووطنى عكّا** لعبد الرحمن الشرقاوى، **وأغنية على الممر**، لعلى سالم، **وثورة الزنج**،، لمعين بسيسو، **وبلدى يا بلدى** للدكتور رشاد رشدى، وكثير، مثل تجارب مسرح الشوك، ومسرح الشعب فى حلب، ومسرح القهوة فى مصر، وتجارب مسرح الهواة فى المغرب؛ ولم تكن هذه التجارب وليدة الصدفة، ولكنها كانت أمراً طبيعيًّا ومنطقيا، جاء نتيجة التحولات الجديدة فى مجتمعنا، وخاصة بعد النكسة، حيث بدأ المثقفون والمسرحيون يفتحون أعينهم على الواقع، وبدأت رحلة البحث عن الذات العربية، وعن حقيقة الواقع العربى الذى نعيشه.

وعلى الفور كانت استجابة المسرحيين فى أعمال مسرحية، ينقصها الكثير فى قدرتها على التعبير عن اللحظة التى تعيشها الأمة العربية، وفى بنائها الفنى، ومثال ذلك مسرحيات مثل **المسامير**، **وياسلام سلِّم الحيطة بتتكلم**، **ورأس العش**، لسعد الدين وهبة الذى لجأ إلى التاريخ ليسقط عليه أحزان اللحظة، واستطاع عبدالرحمن الشرقاوى أن يكتب مسرحيات إسقاط سياسية فكتب **الحسين ثائرًا**

وشهيدًا ولم تعرضا، وكتب وطني عكا وعرضت، والثلاثية، النسر الأحمر، النسر والغربان، النسر وقلب الأسد. ثم كتبت مسرحيات أكثر مباشرة وصراحة مثل محاكمة الرجل الذى لم يحارب للسورى ممدوح عدوان، والدراويش يبحثون عن الحقيقة، لمصطفى الحلاج السورى أيضا، ونداء الأرض لعدنان أبو شرخ الفلسطيني، ولعبة الحب والثورة لرياض عصمت والمهرج لمحمد الماغوط، السورى وكيف تصعد دون أن تقع لوليد إخلاص السورى وكتب عصام محفوظ، مسرحيةالقتل، وهى مسرحية سياسية لبنانية، لم تعرض.

إن شعوبنا العربية، ملّت أن تقوم بدور كبش الفداء وتتحول دائمًا إلى حقل تجارب للاجتهادات الخاطئة، والأدب هنا يعتمد أساليب ذكية لتحقيق مهام الرحلة، لكى تمارس الجماهير المنظمة ضغطها على قياداتها لسلوك الأسلوب الثورى السليم، الذى يبتعد بالجماهير عن خوض المعارك الجانبية، والتفرغ لإزالة آثار العدوان فى يونيو ١٩٦٧. وبدأ يظهر بوضوح أهمية المسرح السياسى بعد النكسة(١). ولقد استطاع الطيب الصديقى فى المغرب أن يكسر

---

(١) لقد تخلّف المسرح العربى، قبل نكسة يونيو، عن معركة حركة فلسطين بالذات، والسبب فى ذلك راجع إلى التمزق فى وحدة البلدان العربية، من جهة، واختلاف أساليب أجهزة الحكم التى أسهم أغلبها فى قمع حركات التحرر والأدباء الأحرار عمومًا، وسدّ الطريق أمامهم للتعبير بحرية عن تطلعاتهم للتعبير عن مأساة فلسطين بشكل مباشر،بالإضافة إلى التفاوت الطبقى لبنية المجتمع العربى من =

حاجز الصمت الذى عرفه المسرح المغربى، وغدا الجمهور مشاركًا فى العمل المسرحى يناقش ويحاور يقبل ويرفض يعارض ويعترض من خلال الأعمال المسرحية السابق ذكرها، انطلاقًا من أن المسألة تخصّ هذا الجمهور أوّلاً وأخيرًا، لأنه يتحمل نتائج المعركة وبذلك أصبح المسرح بعد النكسة فى بعض الأحيان - إذا استطاع أن ينجو من الرقابة - مسرحًا للمعركة وأصبح رجال المسرح بإمكانهم المشاركة فى صنع تاريخهم الخاص وتاريخ أمتهم بإسهامهم فعليًّا فى حركة النضال، بغورهم فى داخل الأشياء والأسباب التى أدّت إلى الانتكاسة العربية، وفهم كل أبعاد مأساة إنساننا فى جميع أنحاء الوطن العربى ومعاناته عبر معركته الحضارية الضاربة ضد كل أوضاع السلب والتخلف والنكسة الحضارية المزمنة.

ففى المجتمع العراقى، نرى أن آثار العلاقات شبه الإقطاعية، شبه الاستعمارية تظل عالقة فى ذهنية البعض حتى مع ابتعادهم المصلحى عن علاقات الماضي، فالأفكار القديمة تظل تتمطّى فى عقل المجتمع الجديد فترة من الزمن حتى يتم لعقل المجتمع الجديد أن يكون متسلحًا باليقظة الفكرية،الثورية، بحيث يستطيع التخلص، من كل شوائب الماضى ولعلّ مسرحية **المفتاح**، ومسرحية **الخرابة**

= بلد لآخر، وعدم وضوح الرؤية، عند بعض قادة البلدان العربية وبقاء العديد من رجعية ورواسب الماضى. كما يرى محمد الجزائرى.

ليوسف العانى، لدليل على ذلك وبدأت فى بغداد. فى عام ١٩٧٣ تعقد المهرجانات المسرحية لفرق الشباب، تحت شعار المسرح فى خدمة الثورة والجماهير. واشتركت فيه العديد من فرق الهواة وعروضهم معظمها تعالج موضوعات سياسية محلية وعربية ولكن ثمة بعض أعمال قد سقطت فى منزلق الفهم الساذج للصراع الاجتماعى، من حيث إنها تقيم هذا الصراع بين خانتين مغلقتين، وبمواقف ثابتة واتخذت هذه الأعمال من الرمز، معنى تحقيريا خصوصًا فى المسرح المغربى للهواة.

أما فى سوريا، فإن المسرح، يعبّر تعبيرًا قويًّا عن المزاج القومى، الذى يتحوّل نحو الاشتراكية، وضدّ الإمبريالية، مسهمًا فى صنع إنسان جديد قادر على صنع واقع جديد. ولكن ثمة ظروف محيطة بالمسرحيين بوجه خاص تجعلهم إلى حد ما فى معزل عن مشكلات الناس وهمومهم الموجعة، برغم إدراكهم أن المسرح هو أوسع الأبواب التى تدخل منها الجماهير إلى عالم السياسة، تفهم بالحجة وتشارك بالرأى، فى أعنف مواجهة، يشهدها عصرنا الحاضر، مواجهة الشعوب المستعمرة للدول التى لا تعيش إلّا على الاستعمار، ومواجهة الطبقات المستغلة للطبقات التى لا تعيش إلّا على الاستغلال، ومن أشهر الأعمال المسرحية المعبرة عن هذا الوضع مسرحية، هملت يستيقظ متأخرًا، لممدوح عدوان، ولعبة الحب والثورة، لرياض عصمت، وهل كان العشاء دسمًا أيتها الأخت

الطيبة، لنفس الكاتب، والفيل يا ملك الزمان، لسعد الله ونوس.

ومما يلفت النظر، أن الأدب الفاضح للإقطاع قد تكاثر فى سورية خلال السبعينات، كما يرى محيى الدين صبحى، أى بعد اثنى عشر عامًا من أول محاولة للإصلاح الزراعى حدثت فى دولة الوحدة، بقيادة الرئيس الراحل جمال عبدالناصر فى أواخر عام ١٩٥٨، فماذا يعنى هذا؟ هل يعنى كما يقولون: إن الأديب يلهث دائمًا خلف السياسى؟ أم يعنى أن مشاغل الأديب فى الواقعٍ لا تتطابق مع مشاغل السياسى؟ ويتساءل جلال خورى قائلاً:

هل المسرح وسيلة تغيير؟ طبعا ثمة بعض التجارب ماثلة أمامنا، مثلاً تجربة المسرح الشعبى الفرنسي، فقد حاول مسرحيون شعبيون طرح أنفسهم كوسيلة تغيير وهنا كان الفشل، لأن النظام الرأسمالى يمتلك القدرة على أن يستوعب ويروض أى حركة نقدية، ويستخدمها لتنفيذ مآربه الشخصية.

المسرح لن يصنع ثورة.. ولكن ثمة فئات ثورية فى المجتمع، والمسرح هو مسرح تلك الفئات الثورية، ولكن المسرح وحده لا يصنع ثورة، وكل من يزعم هذا الزعم يقف موقفا مثاليا، ويسمح للنظام أن يستوعبه، وينتفع منه أيضا، أن يقع فى العمل الفردى الذى يقع فيه المسرحيون الأمريكيون، وانتفاضات الشباب فى أمريكا وأوربا وحركة الرفض.

هناك فئات قادرة على تغيير المجتمع، وتقوم بدور تاريخى وهى

البروليتاريا، ومسرحنا إذا أراد أن يكون ثوريًّا، عليه أن يكون مسرح الفئات الثورية، وهو ليس وسيلة لتحقيق ثورة، فتصوير الوضع العربى لا يحرر فلسطين، بل ثمة قوى ثورية موجودة تتولى التحرير، ومسرحنا هو بمثابة الخلفية الثقافية والفنية والاجتماعية لهذه القوى، يصوّر النضال من أجل تحرير فلسطين، وهذا التصوير يجعل القضية واضحة وضوحًا أكثر، لدى الفئات التى تعنى بهذا النضال، وتعيش لأجله، هنا دور المسرح، والوضوح يأتى عندما تكون المتعة كاملة ومتكاملة، وكلما ازدادت المتعة، كانت القضية المصورة، أكثر وضوحًا.

معنى هذا فى رأى جلال خورى أن المسرح لا يغير نظامًا، ولن يصنع ثورة وحده ولابدّ كى يكون مسرحًا فعّالاً، أن يكون مسرحا للبروليتاريا، لأن دوره فقط يتمثل فى تصوير النضال من أجل التحرير والتغيير، وهنا نختلف مع جلال خورى، فى أن يكون المسرح للبروليتاريا فقط، لأن المسرح كفنٍّ جماهيرى هو لجميع المشاهدين بما فيهم البروليتاريا، ولأن المجتمع لم يتكون فى أى وقت من طبقة العمال فقط.

فكيف يتكلم الإنسان ويكون ضمير عصره، ما لم يعتنق موقفًا، مؤسسا على حقيقة علمية، تجاه تطور الفكر الاجتماعى والاقتصادى الذى يصوغ، طمأنينة الإنسان أو فزعه، ومن هنا كان اختيار الفنان ومدى قدرته على الالتزام بموقف تجاه عصره ومجتمعه، وهذا الالتزام

اختيار تقرره الإرادة الإنسانية الواعية المدركة وقناعة يمليها الضمير والعقل. والالتزام يختلف عن الإلزام الذى هو إجبار، وإكراه يفرضه الغير أوتفرضه الظروف على الإنسان فيكون فى ذلك مقهورًا مغلوبًا على أمره.

والالتزام، بحكم كونه اختيارًا إراديا، من قناعة الفنان بموقفه، فهو لا يعنى بالضرورة، التزامًا بمواقف السلطة الحاكمة، وآرائها، ومخططاتها، لكنه التزام بمواقف ضد الاستهانة بحقوق المجموع، أو اعتراض على وضع قائم سيئ إلى وضع أفضل منشود يراه الكاتب الملتزم، ويحرص على أن يضع الآخرين فيه، وفى صورة قناعاته هو، حرصًا منه عليهم وإخلاصًا منه لهم. «فصاحب الإبداع الملتزم، معرض لأن يصطدم بالسلطة، إذا ما تعارضت ممارساتها أو تطلعاتها مع ما يراه فى صالح الأفراد والجماعات، أو لأن يصطدم بالرأى العام السائد، يخالفه الرأى، ولا يرى مايراه، معنى هذا أن الالتزام مسألة نسبية، وليس بالضرورة أن تكون دومًا ضد السلطة، أيضا ليس بالضرورة أن تكون مع المجموع، لكن الأغلب والأعم أن يكون الالتزام دومًا ضدّ ما يعوق مصالح الجماهير، وضدّ كبت الحريات.

فالمسرح بين العرب المحدثين «ولد فنًّا سياسيا»[1]، منذ البداية،

---

(١) ترى تمارا بوتيتسينا، أن «مسرح خيال الظل، قد قدم إمكانية إيجاد متنفس لكراهية شعوب البلدان العربية للغزاة الأجانب، وبدأ يعرض هجاءه، لعادات وتقاليد الأجنبى».

هادفًا منذ البداية، ونظر إليه على أنه وسيلة تحضّر ومحاولة لتلافى مافات الأمة العربية من تطور ثقافى جاد، ومنذ أن كتب يعقوب صنوع أولى مسرحياته مطالبًا بالحكم النيابى أو مهاجمًا لاستبداد الخديوى، أو التدخل الأجنبى، أو ناقدًا لبعض الأخلاقيات المتخلفة السائدة فى المجتمع المصرى، ومنذ كتب عبد الله النديم، مسرحيته **الوطن**، وبدأ المسرح العربى - فى مصر - يكتسب ارتباطه الوثيق بالحركة الوطنية الديمقراطية، ويمكن القول، إن يعقوب صنوع، فى سبعينيات القرن التاسع عشر، راح يتابع عداءه الشديد لنظام حكم الخديوى إسماعيل، وكان ينظر إلى مسرحيات صنوع، من قبل السلطة الحاكمة على أنها مسرحيات مخربة، وتهدف إلى قلب نظام الحكم، مما جعل السلطة تعمل على غلق أبواب مسرحه، إذ كان يلجأ الى التهكم من عيوب النظام، ويجعل المشاهدين يفكرون فى متناقضات النظام، حتى يعملوا على تغييره. وكان الفارس هو المفتاح الوحيد الذى يصب به جام غضبه على الحكام، ولم يكن صنوع فقط أوّل صانع للمسرح السياسى الساخر فى مصر، ولكنه أيضا أوّل من ابتدع لغة مميزة أيضًا فى فن الهجاء من خلال مسرحه السياسى، فانتهى الأمر بيعقوب صنوع إلى النفى بفرمان من الخديوى، لأنه تجرأ على انتقاد السراى، وقد لا نستغرب هذا إذا علمنا أنه كان يعمل مع المفكر الثورى، عبد الله النديم.

وإذا كان المسرح المصرى قد خاض فى بداياته، ميدان السياسة

وحرض الناس على التخلص من الاستعمار الانجليزى والسراى، وخاصة فى مسرحيات سيد درويش الغنائية، وفى محاولات أخرى، فإن ذلك لم يكن يتعدى الإشارات أو الرموز، وأحياناً يتناول الموضوع بشكل مباشر وجرىء، وكان ذلك الموقف يعتمد من حيث الأساس على الأفكار الوطنية التى سادت فى تلك الفترة، والتى كان للمسرح السياسى نصيب فيها، وثمة عديد من الأجواق قد استمرت فى تحدّى السلطة تحديًا مباشرًا وصريحًا، وذلك بمواصلة تقديم المسرحيات المصادرة من خلف ظهر الحكومة كلما كان إلى ذلك سبيلاً، كما يرى د. رمسيس عوض حيث يقول:

«إن هذه الأجواق تظاهرت بالانصياع شكلاً لأوامر السلطة، مع رفضها موضوعًا فى نفس الوقت. أى أنها آثرت أن تقاوم السلطة بأسلوب غير مباشر، وعلى أية حال، استطاعت بعض أجواق التمثيل أن تجعل أسلوبها فى المقاومة أشد خطرًا على السلطة من مجرد تشخيص الروايات الوطنية وذلك بأن حوّلت المسرح المصرى، من منتدى للفن أو الترفيه، أو الفن والترفيه معًا، إلى منتدى سياسى يلعب فيه التمثيل دورًا يكاد أحيانا أن يكون ثانويا».

وجعلت هذه الأجواق من المسرح نفسه، وليس من المسرحية فحسب - أداة فعالة لإثارة الأفكار وتهييج الخواطر، وذلك عن طريق تقديم مسرحيات بريئة، تجيزها السلطة، ثم السماح لبعض الخطباء أن يعتلوا خشبة المسرح لإلقاء كلماتهم النارية الملتهبة فى

تمجيد الحرية، أو بإضافة عبارات ليس لها وجود فى النص المسرحى المصرّح به».

معنى هذا أن الدكتور رمسيس عوض ينبه إلى أن العرض المسرحى، كان يحتمل الإضافة والحذف، بعد أن تكون الرقابة قد وافقت على النص البرىء، ولكننا فى دراستنا هذه نلجأ إلى تحليل النصوص ذات المضمون السياسى، وليس العروض المسرحية؛ لأن الإضافات التى أشار إليها الدكتور رمسيس عوض إشارات غير متضمنة فى النص الأصلى. وقد وقفت الحركة النقدية فى ذلك الوقت عام ١٩٠٥ إلى جانب العروض المسرحية السياسية، فيعتبر الناقد أحمد حلمى مسرحية ابن الشعب عملا اجتماعيًّا وسياسيايتضمن دفاعًا عن حقوق الشعب، ضدّ مغتصبيها من الأشراف والنبلاء، وقد أشارت صحيفة الأهرام فى مقالها المنشور بتاريخ ١٦ مارس ١٩١٤، بالصفحة الأولى يسجل كاتبه «أن المسرح المصرى بدأ يواجه سلطات الاحتلال البريطانى فى عام١٨٩٢ »، واتخذت مقاومة المسرح المصرى لسلطات الاحتلال صورتين مشروعتين أولاهما: مطالبة الحكومة بتخصيص جانب من الميزانية لإعانة الأجواق المصرية؛ إذ أنه ليس من المعقول أن تتمتع الفرق الاجنبية وحدها بأموال المصريين، وثانيتهما: المطالبة بإنشاء معهد لتدريس الفنون المسرحية على أسس سليمة وبطريقة تضمن لفن التمثيل فى مصر دوام الرقى والتقدم، وذلك تأسيسًا على دور المسرح المصرى فى مقاومة طغيان

السلطة المستعمرة فى ذلك الوقت.

ولقد كان أحمد على باكثير، أوّل من تنبّه بمسرحياته إلى خطورة الاستيطان الصهيونى فى فلسطين، فكتب مسرحية إله إسرائيل، ومسرحية شعب الله المختار وشيلوك الجديد. وذلك قبل أن يتيقظ كتاب كثيرون إلى الخطر الصهيونى[١]، كذلك كانت مسرحيتاه «مسمار جحا، وإمبراطورية فى المزاد، تتضمنان تعريضًا بالاحتلال الإنجليزى لمصر.

أما من ناحية مسرح الإسقاط السياسى، فيرى الدكتور على الراعى، أن مسرحية صدق الإخاء لإسماعيل عاصم هى أول مسرحية مصرية بها إسقاط سياسى، فالمسرحية تناقش فى فصلها الرابع أمور مملكة ما - واضح تمامًا أنها مصر - مناقشة عصرية جريئة، فتتصدى للحرية والتعليم وحق تكوين الأحزاب متوسلة بقناع رقيق من التاريخ، كما تشير المسرحية فى موضع آخر منها إلى حقيقة أن تفرق المصريين عن حقهم أدى إلى طمع المستعمر فى أرضهم. وفى عام ١٩١٩، كتب توفيق الحكيم مسرحية مفقودة، تحت اسم الضيف الثقيل، وهى تشير للاحتلال الإنجليزى فى مصر. ولقد

---

(١) لقد خرجت مسرحيات فلسطينية سياسية أيام الانتداب فى فلسطين، ونبهت إلى المأساة الفلسطينية والخطر الصهيونى، وكانت تحضّ على عدم بيع الأرض لليهود، وترفض النفوذ الأجنبى وتدخله فى الشئون الداخلية للعرب. كما يرى الدكتور على الراعى.

شاعت فى المسرح موجة من النقد والتعرية للسلطات الحاكمة وللطبقات المستغلة، فمنها مثلا محاولات مسرح الريحانى الانتقادية بطابعها الإنسانى، وبتناوله نماذج مسحوقة وأخرى طاغية ومتغطرسة تمتص دماء الكادحين. لكن ما يؤخذ على هذه النوعية من المسرحيات الريحانية أنها كانت تلجأ إلى نهايات تصالحية سعيدة ترضى معظم الأطراف.

إن الدراما المعاصرة تكاد تقترب فى بعض الأحيان بشكلها السردى، ومنهج مناقشة قضايا الساعة من شكل الجريدة الحية الذى يغلب عليه سمة التحريض والإثارة، ولقد ظهر هذا الشكل فى مسرح الشوك فى عالمنا العربى ومسرح القهوة أيضًا، ذلك لأن مشاكل الجماهير العربية فى مسيس الحاجة لصيغة تعبّر عن قلقها. ونظن أن مسرح الشوك ومسرح القهوة بتحريضهما المشاهدين لاتخاذ موقف بغية فضح الواقع وتغييره، هما أقرب الأشكال باتخاذها موقفًا هجوميا من الجماهير التى يلهبها بسيل من الكلمات والأفعال رغبة أن تتجرد هذه الجماهير من سلبيتها ودفعها لاتخاذ موقف من الأحداث.

ولقد تأسس مسرح الشوك، كفن تحريضى على يد الفنان المسرحى عمر حجو مشاركًا معه لفيفا من الفنانين الشبان، وعددا من الفنانين النجوم مثل دريد لحام، ونهاد قلعى متخذًا شكل الكباريه السياسى الذى يستند فى تقاليده، لتقاليد المسرح الشعبى فى الأرض

العربية، فهو لا يقدم عرضًا مسرحيا متكاملا، ولا يهتم بالأصول الدرامية العلمية، وإنما يهتم أولا وأخيرًا بالنقد والتحريض الاجتماعي، من خلال المباشرة في تناول القضايا وتعريتها مستخدمًا الكلمة البسيطة «علمكشوف»[1]، فهو كلمة وجمهور، والممثل فيه إنسان عادى. كما أن مسرح الشوك بحكم طبيعته الفنية لا يحتاج مخرجًا ولا عوامل إبهار مساعدة، إلّا بالقدر الذى يخدمه، وهو قدر ضئيل لأنه مسرح قهوة حقيقى يجب أن يسهل نقله وتنفيذه فى أى مكان. ومسرح الشوك يقوم على اللوحات الدرامية القصيرة والسريعة والمنفصلة، لكن يجمعها فى النهاية غرض واحد، ومفهوم أساسي يراد طرحه منتقدًا الأخطاء الشخصية والجماعية من خلال نظرة انتقائية بالدرجة الأولى، أى تقدم شيئًا من الواقع، وهو يهدف من خلال أسلوبه إلى كشف الأخطاء، رغبة فى العلاج وإسهام الجميع فى هدف الوصول إلى التغيير نحو الأفضل.

والمهم فى مسرح الشوك، هو ماذا يريد أن يقول؟ وهنا تكمن الصعوبة فى مرحلة البحث عن صور جديدة مرتبطة بواقعنا العربي، تملك إمكانية التعبير الساخر لعيوب سلبية لها تأثيرها فى المواطن

(١) (لقد استغل الفنان سوسو، حبّ ودعم المتفرجين لتثبيت دعائم الهجائية السياسية الموجهة ضدّ عيوب المجتمع الحديث، فوق خشبة مسرحه بجرأة وشجاعة أكبر، وقد كانت بعض انتقاداته السياسية، تكلفه غاليًا فى بعض الأحيان، وصلت به إلى حدّ دخوله السجن فى أحد الأيام).

العربى. ويؤكد دريد لحام، وجهة النظر هذه، فى مسرح الشوك بقوله:

«أنا أكتب بعض المشاهد... كما أن بعض أصدقاء المسرح يقدمون أفكارًا واقتراحات بمشاهد، ثم أجمع تلك المشاهد كلها، وأصقلها وأهذبها وأحورها وأعدّها، بحث يشكل كل مشهد بمفرده وحدة، ولكنه فى الوقت نفسه يكون منسجما مع بقية المشاهد.

بعدئذ، توزع النسخ المطبوعة على العاملين فى مسرح الشوك وعلى أصدقائه، ثم تناقش المشاهد نقاشًا طويلا، لتستأنف بعد عملية الصقل وتظل مستمرة[1]، حتى أثناء العرض.

وأخيرًا من الممكن أن أصف أسلوب عملنا فى مسرح الشوك بأنه بداية جيدة لعمل جماعى يرمى إلى تقديم عمل فنى نظيف ملتزم بأرضنا وإنساننا».

معنى هذا أن مسرح الشوك يستعمل فى طريقة كتابته، نفس كتابة عروض الجماعات المسرحية، والتى يشترك فى عملية صقلها

---

(١) ترى تمارا بوتيتسيفا، أن بعض مسارح الشرق العربى المحترفة، فى أيامنا هذه تبنى الأحداث فى عروضها، بشكل تعطى فيه للممثلين إمكانية الاتصال بالمتفرجين، بطريقة الارتجال، وتبادل النصح والرأى معهم، أو طلب الدعم منهم، وهذا صحيح إلى حدّ كبير وترى أيضا تمارا بوتيتسيفا، أن الكثير من العروض العربية، تعتمد على الارتجال، حيث يكون ردّ فعل المتفرجين على تصرفات أو أسئلة الممثلين، قد تكون محددة من قبل، كما تكون الأقسام الأساسية لتدخل المتفرجين فى الفعل المسرحى معروفة سلفًا، ومع ذلك يظلّ التأثير غير عادى.

الجماهير المشاهدة، بالإضافة إلى مقترحاتهم حول العرض المسرحى الذى دومًا يتجدد وفقًا لرؤية المتلقى على أساس من روح الورشة المسرحية.

ويعترض عبدالله أبو هيف على الطريقة الانتقائية لمسرح الشوك، ويرفض مشاركة الجمهور لأن هذه النظرة الانتقائية فى نظره مهما غاصت فى الواقع، ستصاب بعصبية الطفو فوقه، أى لن تكشف عن علاقاته بالفهم الصحيح، لأننا فى الفن نبنى واقعًا جديدًا، نغير واقعا أو نعيد بناءه.

وهذا القول، يصح فى حالة الكتابة لمسرح الإسقاط السياسى، الذى يهتم بالفن المسرحى، أكثر من اهتمامه بالسياسة المباشرة، فيعمل على إعادة صياغة الواقع مرة أخرى من خلال الإبعاد الزمانى أو التاريخى، أو الإبعاد المكانى[١]، أما فى مسرح الشوك، كمسرح للتحريض والإثارة، فإن الهدف الأساسى السياسي، المراد توصيله، يحتم أن يحتل مرتبة أولى، ويأتى الفن المسرحى فى المرتبة الثانية، وعليه فإن مسرح التحريض والإثارة، ومن بينه مسرح الشوك، يتمثل فيه كثير من السياسة وقليل من الفن.

ويعتمد مسرح الشوك على تقديم الأخطاء والعيوب، بأسلوب

---

(١) يرى سعد أردش أن الكاتب المعاصر، يعالج غالبا قضية اجتماعية مطروحة، حتى ولو لجأ فى ذلك إلى قناع من التاريخ، أو من بلد بعيد.

«الكاريكاتير» مضخّمًا الأخطاء وطرحها بشكل يثير النفور، لأن تلك الأخطاء، ما أن تتجسّد وتظهر حتى تُفضح، وفضحها بشجاعة هو الخطوة الأولى نحو الخلاص منها وتغييرها، والقضاء عليها، وهنا تتمثل المهمة الأساسية لمسرح الشوك، وهى بالضبط فضح الأخطاء الموجودة فى المجتمع وتسليط الأضواء عليها تسليطًا يشتمل على التحريض ويعمل على محوها، فهو مسرح يشخّص المرض أو العيب الفردى أو الاجتماعى، ويترك للمشاهد دوره فى العثور على الدواء، احترامًا منه لعقلية الجمهور على اعتبار أن المشاهد جزء من العرض المسرحى، مشارك فيه بيقظته، وفاعليته[1]، مع مايجرى أمامه، لأن المشكلات المطروحة، عادة ما تكون فى مسرح الشوك، هى مشكلات الجماهير معبرة عن آرائهم، ومن هنا تأتى مسئولية المشاهد فى العمل على تغيير الواقع السياسى أو الاجتماعى أو الاقتصادى نحو الأفضل، فالقدرة على تغيير الواقع موجودة داخل الإنسان المتفرج، كما أن السلطة أيضا تملك الوسائل القادرة على التغيير، وهاتان القوّتان: المتفرج والسلطة، هما المسئولان الأساسيان عن

---

(١) يرى الدكتور على الراعى، أن العلاقة المباشرة بين العروض المسرحية، وبين جمهور النظارة – تلك التى تجعل من الطبيعى أن يتدخل الجمهور فيما يعرض أمامه من قصص وأحداث، إما بالتعليق، أو بالاستحسان المسموع الصوت، أو بالتنديد الشديد المصحوب بالعنف.. وهذا ما نبّه إليه برخت فى مسرحه ضمانًا ليقظة المشاهد، وهذا أيضا ما قامت به الجماعات المسرحية.

تبديل الواقع، لأن موضوعاته أساسًا، مأخوذة من البيئة، موجهة إلى المواطن العادى بواسطة كلمة مكثفة مقنعة وأفكار عارية مباشرة، لاذعة، ساخرة، ناعمة وخشنة فى وقت واحد، تلبية لظروف حضارية صعبة، مرت بالأمة العربية، خصوصًا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧.

إن مسرح الشوك، مجرد صورة لما يمكن أن يقوم به المسرح السياسى، كمنبر للنقد السياسى الجاد، والوخز الاجتماعى، الذى لم يترك أحدًا، سواء من المثقفين أو المسئولين أو التجار، أو العمال، أو الفنانين أنفسهم، فهو صيغة سورية مثل المقاهى المسرحية، والمسرح الحى فى الغرب، وقد يكون تطويرًا ذكيًا لفكرة الاسكتش الفكاهى التقليدى، أو احتفالاً فنيًا جماعيا لصالح المجتمع، بل هو أقرب ما يكون إلى الجماعات المسرحية، ومسرح الصحف الحية من حيث اعتمادهما على فكرة النقد السياسى والاجتماعى المباشر، والشجاع ويؤكد، بهاء طاهر هذا، فيقول:

«إن أروع مافى الموضوع هو الفكرة ذاتها، فكرة النقد الاجتماعى والسياسى المباشر، عن طريق مسرح الشوك، وهى وظيفة عتيقة للكوميديا، أحياها مسرح الشوك، بعد موات طويل.

وليس أبرز ما حققه مسرح الشوك هو الشكل المسرحى الجديد، فحسب، بل إننى أعتقد أن تطوير الشكل بصورة ما، هو الضمان الوحيد، لكى لا يتحول مسرح الشوك إلى فرقة (ساعة لقلبك) للنكت السياسية، وهذا الخطر موجود بالفعل.. فبعض الفقرات

تتسم بالسطحية، والأخطر من ذلك أن البعض الآخر يميل إلى تهوين مشاكل كبيرة، وتحويلها إلى مجرد نكتة. ولكن المرء يفترض حسن النية، ويغتفر ذلك لأن معظم الفقرات تتصف بالفعل، بالجرأة والنفاذ إلى جوهر المشاكل، ومن ثم إلى قلب الجمهور.

والنجاح الحقيقى لفرقة مسرح الشوك، هو نجاحها فى ذلك على وجه التحديد: أن تشغل الجمهور بمشاكله الحقيقية».

ومن منطلق ذلك المضمون السياسى الاجتماعى، التحريضى، يأتى الشكل الجديد، والطليعى لمسرح الشوك، كمسرح سياسى تحريضى.

ولكن هل من الممكن اعتبار كل مايقدمه مسرح الشوك كعروض مسرحية سياسية تحريضية، شريفة المقصد؟.. ثمة بعض الآراء، تشير إلى أن مسرح الشوك، قد استغل الأحداث السياسية، التى تطرأ على الساحة العربية، وكوّن لنفسه جمهورًا، يرغب فى السخرية المرة على حساب القضايا المصيرية، فعمل مسرح الشوك فى كثير من عروضه على إرضاء وإشباع ذوق جمهوره النقدى،حتى ولو كان على حساب التهكم من الأمة العربية، خصوصًا بعد نكستها فى عام ١٩٦٧، لدرجة أن هذا المسرح، قد توقف عن هجاء الأمة العربية بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣، ووجه نقده وسخريته إلى لبنان ذاته.

ومن أشهر عروض مسرح الشوك، عرض **لا تسامحونا**

للمخرجين فيصل الياسرى، وعلاء كوكشى، وعرض فى عام ١٩٧٢، وعرض ليلة ما بتتعوض، وعرض مرتى صناعة محلية. وفى تلك العروض هناك اللوحة الانتقادية، ذات الهدف السياسى والاجتماعى المباشر، إضافة إلى الثوب الشعبى الدرامى.

أما أجرأ عروض مسرح الشوك، فيتمثل فى تجربة المخرج والممثل السورى أسعد فضة، والذى تأثر كثيرًا، بمسرح الجريدة الحية، عندما عرض براويظ أى البراويز، والذى يلخّصه لنا فتحى العشرى، حيث يقول:

«والعرض، يقدم فى أربع عشرة لوحة، يربط بينها رباط واه يتمثل فى حمارين يلبسان، ثوب البشر، هربا من المعاملة المزرية التى يعاملان بها من الناس، وينزلان إلى المجتمع الإنسانى يجوبان الأسواق والطرقات والمكاتب فيفاجأ ان فى اللوحة الأولى داخل مبنى الشرطة بأن الإنسان يُضرب ويهان ويعامل بطريقة أكثر سوءًا من تلك التى يعاملان بها.

وتنبع المفارقة الكوميدية من أن المهان ليس هو المقصود، وإنما حدث خطأ نتيجة لتشابه فى الأسماء.. وفى لوحة ثانية يشهد أن حوارًا طريفًا بين أحد رجال البوليس السياسى وأحد القادة المختلفين.. وتجىء الحركة الكوميدية على هيئة نكتة عندما يردّ المتهم على أخطر سؤال يوجه إليه فى النهاية، وهو إلى أى الأحزاب ينتمى اليوم، بقوله أنه الآن على المعاش.. وفى لوحة ثالثة تعدّ أطرفهم

جميعًا، يرقب الحماران المتنكران اثنين من الموظفين أحدهما يسأل الآخر عن أحوال الأسرة فردًا فردًا، فلا يتلقى غير إجابة واحدة مؤدّاها أنه توظف أو أنها توظفت، فالكل يفضل الوظيفة على أى شيء آخر لأنه يأخذ أجرًا دون أن يعمل.. واللوحة تعتمد على كوميديا الكلمة وأداء الممثل المتفوق.. وتصوّر لوحة أخرى إلى أى مدى يتواطأ رئيس الشرطة مع المهربين على الحدود، حتى أن المهرب يضع الجنديين الشريفين، موضع الشبهات، ويتسبب فى تحويلهما إلى التحقيق.. أما اللوحة الأخيرة، فترسم صورة عامة للوضع الراهن حيث يقود السيارة ذات عجلات القيادة المتعددة، أكثر من قائد، فى أكثر من اتجاه مما يؤدّى إلى تفسخ السيارة وتحطيمها وفى كل مرّة يحاولون الوصول إلى اتفاق على السير فى اتجاه واحد، بقيادة أحدهم، لا يوفقون إلى حلّ، ويتعقّد الأمر أكثر وأكثر.. وهنا يضيق الحماران ذرعًا بالحياة الإنسانية فينتزعان قناعيهما، ويفضلان العودة إلى طبيعتهما الحيوانية.

وواضح من عرض براويز أن الحيوان يرفض أن يستمر فى مجتمع به كل هذا التناقض وهذه الانتهازية وهذا التفسخ. ومن خلال الضحكة السوداء يعمل العرض على إلقاء الضوء على هذه الأوضاع لتنبيه المشاهد إلى هذه السلبيات فيعمل من خلال هذا الدرس، على التغيير نحو الأفضل.

ويحدثنا جلال خورى عن عرض قبضاى، وهو من عروض

مسرح الشوك ويتناول مفهوم البطولة والعنف فى عالمنا القائم على العنف بمظاهره المختلفة سواء أكان العنف الظاهر، مثل الحروب والقمع أم العنف المبطن مثل الاستثمار واستغلال الإنسان للإنسان،

ويمكن أن نطرح العديد من عروض مسرح الشوك مثل عرض **المارسيليز العربى**، والذى أصبح اسمه فيما بعد **يمين يسار.. در**، من إخراج خالد غيتانى وأنطون كرياج، وهو عرض أبسط ما يقال فيه إنه إهانة للإنسان العربى وهذه العروض فى معظمها تهتم أساساً بالناحية السياسية والتى تكون مباشرة فى أغلب الأحيان، أكثر من اهتمامها بالناحية الدرامية مما يجعل انتماءها إلى المنبر، أكثر من انتمائها إلى المسرح. والعرض الذى تنطبق عليه هذه الأوصاف عرض **خيمة كراكوز**، حيث شخصية المهرج هى الشخصية الرئيسية التى تضحك الجمهور وتبكيه، ويحرض زملاءه العاملين فى الخيمة على التمرد والمطالبة بالحرية والعدالة، ويتصدّى للاقتصاد الحر، والديمقراطية، ويتعرض للإغراء والقمع والمحاكمة، ثم تأتى فى النهاية أغنية رافضة، تقول ما كانت المسرحية تطمح إلى قوله، وواضح أن العرض كان عبارة عن لوحات انتقادية ساخرة من معظم الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية تماماً مثل عرض **كاسك يا وطن** والذى يضيف إلى ما سبق، الإشارة بشكل مباشر إلى مأساة فلسطين وكيف أن الآباء، قد خرجوا من قبورهم ليسخروا من جيلنا الحالى، الذى أضاع فلسطين ويحررها على الورق

أو بالشعارات فقط. ومسألة خروج الآباء والجدود من قبورهم خصوصاً القواد الذين تركوا بصماتهم وانتصاراتهم علامات مضيئة فى التاريخ العربى، مسألة مكررة فى معظم العروض المسرحية السياسية التى تلجأ إلى الإبعاد الزمانى، والمثال القوى هو مسرحية **المهرج**، لمحمد الماغوط بالإضافة إلى العديد من المسرحيات مثل مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، لسعد الله ونوس، **والدراويش يبحثون عن الحقيقة** لمصطفى الحلاج، **وثورة الزنج** لمعين بسيسو، **باب الفتوح** لمحمود دياب.

وفى الوقت الذى كانت تعرض فيه عروض مسرح الشوك فى لبنان، وسوريا، ظهرت تجربة مصرية، تحريضية أيضاً، واتصلت اتصالاً وثيقاً برجل الشارع وكان لها دورها المؤثر والحاسم فى جبهتنا الداخلية فى ظروف معركتنا الحضارية بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، وأقصد بها تجربة مسرح القهوة والتى قدمها ناجى چورج، كمؤلف شاب مع مجموعة من الشبان المتحمسين مسرحيًا وسياسيا، فقدمت عرضين أولها، مسرحية **قهوة المعلم أبو الهول**، لا يستغرق عرضها أكثر من خمس وأربعين دقيقة، وتدور أحداثها فى أحد مقاهى السويس أو الإسماعيلية كخط مواجهة لنيران العدو الإسرائيلى، طارحاً فى المسرحية نوعين من النماذج الأوّل: نموذج سلبى انتهازى، والثانى: نموذج الوطنى ابن البلد، وينتقد العرض النظام الرأسمالى الانتهازى الذى لا يهمّه إلاّ زيادة ثروته، متمثلاً هذا النموذج، فى

المعلم أبو الهول.

والمسرحية باختصار (رغم حشدها للنماذج البشرية) تدعو للخروج لملاقاة العدو الذى يتربص بالأمة العربية، وألّا ننتظر حتى يأتى إلينا، ساخرة من البورجوازيين المثقفين الحالمين والذين ليست لديهم القدرة على الفعل، والمسرحية تكاد تقول بشكل مباشر: «إن معركتنا مع العدو يجب أن تكون على مستوى الشعب كله، وبرغم ما يمكن أن يؤخذ على العرض من بعض السلبيات، إلّا أنه استطاع أن يحقق التلاحم والمشاركة، ومخاطبة عقل المشاهد (إلى جانب وجدانه) فلم يكن جمهور المقهى، هو ذلك المتفرج السلبى، ولكنه كان مشاركاً فى العرض، يمثل دور المتفرج من خلال التحام خشبة المسرح بالصالة، واكتسب الجميع حالة التمسرح، من خلال مقارنة أدوار أبطال العرض، بالمشاهدين، الذين تمثلوا أنفسهم مكان الأبطال، مشاركين أحياناً فى الحوار، بل فى الفعل المسرحى، ولهذا لم يكن غريباً» أن يهبّ أحد المشاهدين يوماً ليزعق مطالباً بفتح الباب، وإنقاذ الفتاة التى كان المعلم تركها خارج مقهاه وقت الغارة، خوفاً على ممتلكاته.

ويمكننا أن نطرح العديد من النصوص العربية التحريضية، لكن لا يفوتنى أن أشير إلى مسرحية **البعض يأكلونها والعة**، والتى كتبها نبيل بدران وأخرجها فى مصر هانى مطاوع، ومثل مسرحية **نحن الملك** للمغربى محمد خير الله، وهى مسرحية تحريضية تسجيلية،

تدعو للثورة على ملك المغرب، وتذكر بحادث الطائرة الهليكوبتر، كذلك مسرحية عراضة الخصوم لعلى عقلة عرسان، والتى تنادى وتحرض بأخذ موقف تجاه معاهدة السلام، ومسرحية - مع التحفظ - البلدوزر لمعين بسيسو، والتى تحرض الجماهير المصرية والعربية باتخاذ موقف تجاه ما حدث للمسيرة الليبية إلى مصر لأنها تعليق من وجهة نظر ذاتية، حول عناوين الصحف الليبية، التى تابعت المسيرة، كل ذلك بالإضافة إلى عروض مسرح الحكواتى[١] فى لبنان.

ومما لا شك فيه أن فترة الستينيات من هذا القرن العشرين، هى الفترة التى شاهدت تحرر العديد من دول العالم الثالث، وهى أيضا الفترة، التى طرح فيها المدّ الاشتراكى فى بعض البلاد العربية، وهى أيضا تعدّ العصر الذهبى للمسرح الملحمى فى مصر وفى عالمنا العربى، فالتيارات المعاصرة فى المسرح العربى، مثل مسرح السامر، ومسرح الفرجة والحكواتى، والمسرح الاحتفالى، وغيرها تحمل بعض

(١) يميز مسرح الحكواتى فى لبنان، ببناء فكرته على أساس البحث عن قصة أوحكاية شعبية من التراث أوالتاريخ، يختارها فنانو مسرح الحكواتى جميعًا، فتدور المناقشات فيها بينهم لوضع الخطوط الرئيسية للمسرحية، ورسم الأفكار الجوهرية، لكل مشهد على حدة، ضمن سياق مسرحى مترابط، تماما مثل جماعة مسرح الشوك، ولذلك، فإن النص الحكواتى قابل للإضافة والحذف والتعديل وفقًا لتفاعل الممثلين والمشاهدين أثناء العرض البسيط وشبه العارى من الديكور والإكسسوارات المسرحية، مما يسهل نقله فى أى مكان، ومما يوفر النفقات الاقتصادية، لكى يصبح مسرح الحكواتى مسرحًا شعبيا مستقلا عن أية سلطة.

السمات البريختية، وتعد صورًا للتجاوب العربى، مع المدّ البريختى العالمى؛ لأن ظروف عالمنا العربى كما سبق أن طرح الباحث فى فصل سابق، كقضية المصير العربى والاهتمام بقضية الحرب والسلام، ودور الإمبريالية العالمية فيها، والظروف الاقتصادية ونقد السلبيات، بل ونقد الذات العربية أدّت إلى المزيد من الاهتمام بتجارب المسرح الملحمى، لدعوة الجمهور العربى للمشاركة فى قضاياه، وإلى المزيد من الصحو الثقافى والفنى. ففى فترة، ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، ظهرت الكتابات المسرحية العربية، والتى كانت انعكاساً وتعبيراً عن القضايا المصيرية، ولم يكن الانعكاس أو التعبير على مستوى فنّ الكتابة المسرحية وحده، بل تجاوزه إلى منهج الإخراج المسرحى، فقد عمد المخرجون إلى الاتجاه إلى المنهج البريختى فى الإخراج طلباً ليقظة المشاهد ووعيه بالقضايا المصيرية التى تعنيه، وكسر الحائط الرابع، وشعر المشاهد أنه مشارك فى الحدث وأن ما يدور على خشبة المسرح لابد أن يتخذ موقعًا منه. فتحوّل المسرح فى عديد من العروض العربية، إلى أداة تعليمية، وأن القضايا الجادة المعروفة تتطلب من المشاهد التقييم والحكم والعمل على اتخاذ موقف، بغية التغيير.

لقد عرضت مسرحية بريخت، **الاستثناء والقاعدة**، على خشبة المسرح العربى، وفى مصر، **أخرجها فاروق الدمرداش، وفى دمشق أخرجها شريف خزندار، ثم توالى تقديمها بعد ذلك فى عديد من**

الدول العربية إلى أن أخرج سعد أردش **الإنسان الطيب** فى مصر عام ١٩٦٧، ثم تلتها **دائرة الطباشير القوقازية** وهذا يؤكد، انفتاح عالمنا العربى، وفقاً لظروفه الحضارية، على التجارب المسرحية السياسية الملحمية، لأنها من أنسب الأشكال المسرحية لمعالجة وطرح القضايا، التى تهم المشاهد العربى.

ولم يكن جديداً على المشاهد العربى، ذلك المنهج البريختى التغريبى، الذى يعمد إلى كسر الإيهام، ومشاركة المتلقى، فهذه مسألة نجدها فى السامر الشعبى وفى مسرح السيرك إلى جانب وجودها عند بريخت، ولكن المسرحيين العرب، لم يدركوا - فى البداية - من مسألة كسر الإيهام، إلاّ أنها تتمثل فقط فى شكل الراوى الملحمى الذى يقطع الحدث ويجعل انتباه المشاهد دوماً فى حالة يقظة كاملة، وتؤكد تمارا بوتيتسيفا على ذلك فتقول:

«ولكن المسرحيين التقدميين العرب اكتشفوا فى إبداع بريخت بذرتين ثمينتين الأولى - منهجه فى التقريب. فقد اتضح أنه قريب إلى حدٍّ ما من تقاليد المسرح العربى الذى كان يطمح دائما لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج. ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائى جدا أحيانا فى المراحل الأولى: فلم ير مخرجو ومنظرو المسرح من بين جميع الشخصيات، إلاّ الراوى الذى يستعرض أفكاره وأفعاله دون إحساس أو تأثر. والبذرة الثانية اتجاهه السياسى طبعاً، وقضايا الساعة التى تطرحها مسرحياته، وقد وجد مسرح العالم العربى

فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال».

وسر اهتمام المخرجين العرب، والتركيز على شخصية الراوى بقصد كسر الإيهام، يرجع إلى تأصل مفهوم الراوى الشعبى فى الوجدان العربى، فلقد كان الحكواتى[1] يستعمل الأسلوب الملحمى فى تقديم عرضه الفنى للجمهور، ويؤكد على عقلة عرسان ذلك، فيقول:

«الحكواتى يقدم الحكاية وبطولات الأبطال وعلاقتهم بعضهم ببعض ويصور انفعالات الناس بتلك البطولات وانعكاساتها عليهم من خلال إطار مشوق لقصة مكتوبة شعرًا، ويؤديها الحكواتى غناءً أو ترتيلاً يرافقه لحن بسيط وهو فى أدائه يكسب المواقف حيوية ملائمة بمنحه الكلمات والشخصيات الانفعال الملائم. وكانت عملية القطع - قطع الاسترسال والتواصل تأتى عن طريق الانتقال من حدث إلى حدث ومن موقف إلى موقف ضمن الملحمة وفى إطار السرد نفسه».

فاستخدام وسيلة الحكواتى كفيلة بكسر الإيهام المسرحى وجعل

---

(١) يعرف الدكتور عبد الحميد يونس الحكواتى بنوع من الممثل الفرد يقوم بتقليد الأشخاص والأصوات ويتوسل بمحاكاة الحركة والإشارة أيضا، ولم يكن ينقل أصوات الناس فحسب، بل كان يقلد أصوات الحيوان أيضا، وكان الشعب لا يلتمس عنده تمثيلاً جادًا وإنما يلتمس ما يثير الضحك ويشيع البهجة، ولا تزال له نظائر فى الفنون التمثيلية الهزيلة إلى اليوم.

المشاهد في يقظة دائمة لاستيعاب قضاياه المعروضة، بالإضافة إلى كسر الجدار الرابع الذى يفصل مكان التمثيل بما تقوم عليه من أحداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور. لأن الحكواتى دومًا يقوم بعمل علاقة تلامسية مع المشاهد كما أن المشاهد مدعو للمشاركة، وعندما يرافق الجمهور تطور المواقف وانتقال الشخصيات بانتقال الراوى الذى يعبر عنها من حال إلى حال، نجد أن كل مشاهد من خلال يقظته يبدأ فى تحديد موقفه معبرًا بالقول أو الفعل استهجانًا أو استحسانًا، وتصل الأمور فى بعض المواقف إلى تضارب الأفراد والجماعات دون الحاجة إلى تذكيرهم دائمًا بأن يكونوا قضاة أو مراقبين، تماما كما حدث فى مسرحية سعد الله ونوس مغامرة رأس المملوك جابر. التى كان الجمهور فيها يشارك فى العمل المسرحى ويقطع الحدث ويعلق عليه طارحًا علاقة جدلية مع «الحكواتى»[1] أو راوى قصة مغامرة رأس المملوك جابر، كاسرًا الإيهام أحيانًا ومندمجًا فى حكايته مرة أخرى. وفى هذا الصدد يقول عبد الكريم برشيد:

«ففى الحلقة يندمج الراوى فى الدور كما أن الجمهور من جهته

---

(١) يتغير اسم الحكواتى على حسب البلد العربى (ففى الجزائر اسمه القوال) وفى مصر وسورية (الحكواتى) وفى العراق (المحدث) وكان يطلق عليهم فى عهد العباسيين السماجة باسم الممثل الذى أوجد هذا النوع من الفن الشعبى.

يندمج فى الراوى، ولكن هذا الراوى يضع لنفسه فواصل معينة يقف عندها مرة بعد أخرى، وتتجدد هذه الفواصل، خلال مطالبته الجمهور بالصلاة على النبى أو صبّ اللعنة على الشيطان أو الدخول مع الجمهور فى حوار أو إيقاف الأحداث الفنية من أجل جمع التبرعات من المحسنين، الشىء الذى يجعل هذا اللون من الاندماج قائمًا على الوعى بالواقع كشىء محسوس وبالحلقة كفن وكحكاية فالاندماج - كتمثيل - موجود هنا بين فواصل من اللاتمثيل الشىء الذى يجعل التمثيل يكون فى خدمة الواقع وليس العكس كما هو الشأن فى الاندماج التطهيرى، فالفواصل هى لحظات للتأمل، لحظات ننفصل فيها عن الواقع لنراه أحسن. ولكن سرعان ما نعود إليه. فالاندماج مع الفواصل يجعلنا ذاتًا وموضوعًا فى الوقت نفسه. ولكننا لن نكون بأية حال، ذاتًا تتفرج، لأن الموضوع هو نحن. وهل يعقل أن نقبل تأمل واقعنا ونحن نملك القدرة على تغييره، وذلك وفق تصوراتنا المستقبلية».

فالجمهور فى المسرح السياسى الملحمى، لا يندمج اندماجًا انفعاليا كاملًا فى العرض المسرحى، وإنما يقوم بينه وبين العرض المسرحى مسافة تتيح له أن يتأمل ويفكر ويحكم ويتخذ موقفًا تجاه المعروض؛ ولهذا يعمل المسرح السياسى الملحمى على مخاطبة العقل إلى جانب مخاطبة العاطفة.

وبالإضافة إلى طريقة الكتّاب المسرحيين العرب فى استخدام

الراوى لكسر الإيهام، استعملوا أيضًا معظم وسائل التغريب البريختية.

ومن أشهر العروض المسرحية التى سارت على النهج الملحمى هى مسرحيات **ثورة الزنج** و**مأساة جيفارا** للفلسطينى معين بسيسو الذى لجأ إلى الإبعاد التاريخى ليطرح هموم الواقع العربى المعاصر، ومسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** و**الملك هو الملك** للسورى سعد الله ونوس الذى لجأ فى الأولى للتاريخ، والثانية لفكرة المسرح داخل المسرح، مع فضح لعبة **التنكر** السلطوية، ثم مسرحية **الخرابة، والمفتاح**، للعراقى يوسف العانى، الذى اهتم فى الأولى، بالشكل الملحمى، وفى الثانية لجأ إلى التراث الشعبى، ومسرحية **وطنى عكا** للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى، ومسرحية **الرجل ذو الصندل الكاوتش**، للجزائرى كاتب ياسين ومسرحية **لعبة الحب والثورة** لرياض عصمت. ومسرحية **ليلة مصرع جيفارا**، لميخائيل رومان، **وبلدى يا بلدى** للدكتور رشاد رشدى **وكيف تركت السيف، ومحاكمة الرجل الذى لم يحارب**، لممدوح عدوان، **والمهرج** لمحمد الماغوط، وهى مسرحية من الممكن اعتبارها مسرحية تحريضية، وملحمية فى آن واحد، وهذا يدعونا للقول بأن هذه التقسيمات قد تكون تعسفية إلى حدٍّ ما، ولكن يبدو أننا نحتكم إلى الجانب الغالب على النص المسرحى ذاته، كذلك نجد أن مسرحية، مثل **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، من الممكن إدراجها تحت المسرح التحريضى

والمسرح الملحمى، والمسرح التسجيلى، كذلك مسرحية **الرهائن** للدكتور عبد العزيز حمودة، من الممكن إدراجها تحت المسرح الملحمى، لما فيها من وسائل كسر الإيهام، أيضا يمكن إدراجها تحت مسرح الإسقاط السياسى، تمامًا مثل مسرحية **الدراويش يبحثون عن الحقيقة**، لمصطفى الحلاج. ومسرحية **جحا فى الخطوط الأمامية**، لجلال خورى، ويمكننا أن نعدّد - مسرحيات مثل مسرحية **سندباد**، لشوقى خميس، ومسرحية **الشياطين فى القرية والصارخون فى الصحراء** لمحمد رشاد الحمزاوى التونسى، ومسرحية **ثورة صاحب الحمار وديوان الزنج**، للتونسى عز الدين المدنى، **وانتبهوا أيها السادة** لنبيل بدران، وغيرها، لكن هذه مجرد نماذج فقط.

ولكن السؤال المطروح الآن، برغم تأثر العديد من كتّاب المسرح العربى بالنهج البريختى فى مسألة التغريب، وكسر الإيهام، هل يصلح لنا فى عالمنا العربى، أن نهتم بمسرح بريخت هذا الاهتمام؟ - برغم طابعنا الخاص بنا - والذى يختلف، مهما كانت علاقات التشابه، عن طابع الشعب الألمانى، وظروفه الحضارية؟

لقد كسب بريخت احترام المنظرين والمثقفين، الذين أدركوا أهمية مسرحه السياسى التعليمى، فى تنوير المشاهدين، ولكنه فشل فى أن يكسب جمهور العالم، الذى زعم أنه يكتب له، الطبقة العاملة والحزب والشرق حتى الكتاب العرب معظمهم لا يتحمس كثيرًا للمسرح الملحمى، ولقد ثار جدل كبير وطرحت آراء كثيرة حول المسرح

الملحمى، وأهمية وجوده والتأثّر به فى الوطن العربى، فها هو نعمان عاشور يقول: إن مرحلة بريخت قد انتهت، ولا يستطيع أحد أن يسير على منوالها. إن مسرح بريخت مرتبط ببريخت نفسه وبريخت لن يتكرر وبرغم المبالغة الظاهرة فى هذا الرأى، لأن التأثر بمسرح بريخت التعليمى، ما زال حتى اليوم يمارس، برغم موت بريخت وبرغم أن نعمان عاشور طرح هذا الرأى فى عام ١٩٦٨، إن حاجة الأمة العربية للمسرح التعليمى، حاجة ملحة، وذلك لأن نسبة الأمية كبيرة فى وطننا العربى من ناحية، والظروف الحضارية التى تمرّ بها الأمة العربية من ناحية أخرى، تحتم ضرورة وجود المسرح التعليمى الخاص بنا، أو على الأقل تنبيه المشاهد إلى قضاياه التى تعنيه بأى وسيلة من وسائل كسر الإيهام البريختية.

أما الفريد فرج، فيأخذ موقفا وسطًا من حيث التأثر الكامل بمنهج المسرح البريختى حيث يقول: إنه من المستحيل التأثر ببريخت، تأثرًا كاملا ويشاركه الرأى محمود دياب حيث يقول:

«ففن بريخت إنما هو نتاج تاريخ ثقافى عريق للشعب الألمانى، ومذهب بريخت فى المسرح قد يتفق وذوق الشعب الألمانى وثقافته، إلاّ أنه ليس بالضرورة يصلح أساسًا لما يقدم للشعب المصرى، إن علينا نحن كتّاب المسرح أن نبحث عن مسرح خاص بنا، ينبع من بيئتنا ويستهدف بصفة أساسية شعبنا يأخذ من وجدان هذا الشعب ويعطيه».

وعليه يمكن القول: إن نقل مسرح بريخت من بيئته قد يضرّ أكثر مما ينفع، فقط يمكن أن نتأثر به من الناحية التعليمية، وإن كان ليس كل جمهور مسرحنا العربى، جمهورا من العمال، بالإضافة إلى عدم وصولنا إلى المستوى التكنولوجى، الذى يتطلبه مسرح بيسكاتور، والمسرح البريختى، كذلك عدم رغبة الحكومات العربية، فى بعض الأحيان فى مناقشة قضاياها على المسرح. ويشير بريخت إلى ذلك فيقول:

«كذلك، يرتبط المسرح الملحمى المعاصر بميول معينة، فهو لا يمكن بأى حال، أن يقام فى أى مكان، فإن أغلب الدول الكبيرة لا ترغب فى مناقشة مشاكلها على المسرح. فمسارح لندن وطوكيو، وروما تقام لأغراض مختلفة تمامًا. ولقد كانت الظروف مناسبة لإقامة مسرح ملحمى تعليمى فى أماكن قليلة فقط، ولفترات قصيرة، فلقد حرمت الفاشية تطور هذا النوع من المسرح فى برلين بكل عنف. إن إقامة مسرح ملحمى تتطلب مستوى معينا من التقدم التكنولوجى كما تتطلب وجود حركات جوهرية فى الحياة الاجتماعية يهمّها البحث عن حلول لمشاكل الحياة عن طريق المناقشة الحرة. كما يهمها أيضًا حماية هذه الأهداف من أية ميول مضادة».

ولا شك أن بريخت أمين مع مسرحه، ومع نفسه إلى حدٍّ كبير، فعندما يرى أن مسرحه الملحمى، لا يصلح لأى مكان، إنما فى الوقت ذاته، يدين النظم الرأسمالية والفاشية التى يرهبها أن تناقش

قضاياها على المسرح، أو بطريقة أخرى، ترفض أن تتعلم شعوبها، ومن ثم تثور وتطلب التغيير ونظن، أن بعض الحكومات العربية، بحكمها البوليسى، وبرقابتها الصارمة، ترفض أيضًا، أن تطرح قضايا الجماهير العربية على خشبات مسارحها؛ لأن معظم هذه الحكومات تخاف على هيبة نظمها، بالإضافة إلى ارتباطها خارجيا، باستراتيجية تابعة لدول عظمى، ومن ثم تخشى غضبها، وثورة الجماهير، والمطالبة بالتغيير، وفى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، بدأ النقاد وفنانو المسرح، يطرحون تعبير المسرح التسجيلى، أو الوثائقى، بعد أن تم عرض المسرحية الشاملة، الوثائقية **الغول**. والتى ألفها بيتر فايس، وأخرجها فى مصر - مستخدمًا أسلوب السيرك، والكوميديا ديلارتى مع أساليب المسرح الشامل، من موسيقى وغناء ورقص ومايم - المخرج المصرى أحمد زكى.

إن المسرح التسجيلى موجود الآن فى عالمنا العربى، ينهل فى كثير من الأحيان من الأسلوب الذى سار فيه بيتر فايس، ويأخذ موضوعه من واقع عربى، هذا الواقع، يتمثل فى مأساة فلسطين والمشكلة العربية عامة، ومشكلة التحرر الوطنى، وعديد من المشاكل، التى لها تأثير واضح، ومباشر فى الواقع العربى، ولكن يجب أن نفرق تماما، بين المسرح الذى يستخدم وسائل المسرح التسجيلى كما كتبه بيتر فايس، والذى يعتمد على عناصر المسرح الشامل، وبين المسرح

الذى يكتب فى مناسبة تاريخية، أو حادثة، كتسجيل لكل منها؛ لأن المقصود بالمسرح التسجيلى فى رأينا، هو طرح حقيقة تاريخية، ثم تحميلها مفهوما سياسيا.

وثمة مسرحيات تسجيلية عربية مثل مسرحية **النار والزيتون**، لألفريد فرج، والتى تطرح أبعاد المأساة الفلسطينية، **وحفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، لسعد الله ونوس، والتى تأتى كاستجابة تسجيلية لنكسة يونيو ١٩٦٧، **واليهودى التائه** ليسرى الجندى، والتى تطرح بالوثائق والأرقام، تطور مأساة فلسطين، **وعراضة الخصوم**، لعلى عقله عرسان، كتحريض ضدّ معاهدة السلام، مستخدمًا أسلوب المسرح التسجيلى على منوال بيتر فايس، ومسرحية **الجندى المجهول**، لغسان مطر، والتى تشير إلى الانتكاسة العربية، من جراء حرب العرب مع اليهود فى يونيو ١٩٦٧.

ومما يلفت النظر هنا أن المسرح المغربى، شكل لنفسه تيارًا متميزًا، هو تيار المسرح التسجيلى، الذى ارتبط بالقضية الفلسطينية ارتباطًا عضويا، ومن المسرحيات التى اتخذت لنفسها هذا البعد التسجيلى، واستندت إلى الوعى بالقضية الفلسطينية هى **موال البنادق**، كما يرى عبد الرحمن زيدان، حيث يقول:

«أذكر مسرحية **موال البنادق**، وهى تركيب شعرى يمزج بين التاريخ والوثائق التى استند إليها عبد الكريم برشيد عندما أخرج هذا العمل ليدافع به عن الأرض وقضية الإنسان الذى يواجه

التحديات الداخلية والخارجية فى بلده، وفى المنفى. وهناك مسرحية **حزيران شهادة ميلاد** لأحمد العراقى، وهى مسرحية تسجيلية يمتزج فيها النقد اللاذع لوسائل الإعلام المرتبطة ببعض الأنظمة العربية الرجعية التى نفخت فى الواقع «الهش» بحقائق مزورة من أجل تعمية الجماهير العربية ومغالطتها».

ويمكن أن نضيف إلى تيار المسرح الوثائقى بالمغرب، مسرحية **وثائق من القرن العشرين**، لمؤلفها محمد إبراهيم بوعلو، وقد تأثر فيها كمسرحية تعليمية، ببريخت، وبيترفايس. والمسرحية تعرض لمأساة بعض الشعوب فى عالمنا المعاصر، وتعرض الوثيقة الأولى للشعب الفلسطينى ما تعرض له من طرد جماعى، وتحويلهم إلى لاجئين، وهذا ما يعنينا كعرب، أما الوثيقة الثانية، فتعرض لمأساة الحدود فى الدول الأفريقية، والثالثة تعرض لمأساة دول أمريكا اللاتينية، أما الرابعة والأخيرة، فتعرض لمأساة شعب فيتنام.

ثم تأتى مسرحيات، النوع الثانى، وإن كانت انعكاسًا لحدث تاريخى وقتى، ولكنها لم تلتزم بأسلوب مسرح بيترفايس التسجيلى، إنها تسجيل، للحظة، أو حدث تاريخى، مثل مسرحية **رأس العش**، لسعد الدين وهبة، و**نداء الأرض**، بمناسبة يوم الأرض الفلسطينى فى ٣٠ مارس من كل عام، لعدنان أبو شرخ، ومسرحية **دير ياسين** ، لعدنان مردم بك، وهى تسجيل لحادث مذبحة دير ياسين، وترد فيها أسماء الشهداء وتواريخ استشهادهم وموقف القوات العربية، فى

عين كارم، والتى رفضت كما يطرح المؤلف، الاستجابة لنجدة قرية دير ياسين، قبل المذبحة بيوم واحد، ورفضت الحامية العربية إمدادهم بالرجال والسلاح.

ثم مسرحيات كتبت بمناسبة رحيل عبد الناصر مثل **ياسين ولدى** والتى مثلتها فرقة فايز حلاوة بمصر، ومسرحية **٢١ سبتمبر** لميخائيل رومان ومسرحية **حجة الوداع** لظافر الصابونى.

ثم مسرحيات مباشرة لتسجيل حدث العبور فى أكتوبر ١٩٧٣، مثل **العبور** لفؤاد دوارة، **وحدث فى أكتوبر** لإسماعيل العادلى، **ومن وحى أكتوبر** لفتحى فضل **والناصر صلاح الدين** لمحمد محمود شعبان، بالإضافة إلى أعمال شعرية مثل عرض **هنا القاهرة**، معتمدًا على أشعار عبد العزيز عبد الظاهر وإخراج عبد الرحمن الشافعى، والعرض المسرحى **فى حب مصر**، أشعار سمير عبد الباقى، وإخراج سامى صلاح، وإن كان ينطبق عليها سمة الأعمال السريعة التى تكتب لمناسبة بعينها، فهى أعمال لتسجيل حدث، لكنها ليست أعمالاً مسرحية تسجيلية. وقدمت فرقة الباسم المغربية مسرحية **الكبيرة** بمعنى الحرب، كما يراها المواطن المغربى. ومسرحية **الزحف المقدس**، لأبى عمر المرينى، ومسرحية **حكاية الرجل البسيط فى الحرب والسلم**، لكويندى سالم، ومسرحية **نيرون السفير المتجول**، لمحمد مكين.

ثم تأتى فى النهاية مسرحيات كتسجيل لأحداث متفرقة، مثل

مسرحية البلدوزر لمعين بسيسو، كتسجيل لحادث المسيرة الليبية إلى مصر، وإن أطلقنا عليها اسم مسرحية تجاوزًا لأنها مجرد رصد لعناوين الصحف الليبية اليومية التى تابعت المسيرة. ثم مسرحية أو حوارية المهدى ولدى، لليبى صالح القمودى ويتناول فيها لأوّل مرة على الصعيد العربى قضية المهدى بن بركة الزعيم المغربى الذى قتله التسلط فى باريس ومثل به وأحرقت جثته وذُرّ رمادها.

ولأن هذه المسرحيات (النوع الثانى) لم تكتب على نفس المنهج الذى ابتدعه بيتر فايس، ولأنها لم تحمل الحدث التاريخى دلالة سياسية مباشرة، ولم تستعن بوسائل المسرح التسجيلى.

وليس معنى هذا أننا نفترض قوالب جامدة، فمن الممكن أن تكون المسرحية الواحدة، تسجيلية وملحمية فى آن واحد. أو تسجيلية وتحريضية فى نفس الوقت. وعليه فإن هذه مجرد تقسيمات قد تكون تعسفية أحيانًا، لكنها فقط لتسهيل مهمة الدراسة.

ومن الظواهر اللافتة للنظر، أن مسألة العودة إلى التاريخ العربى، والرجوع إلى أحداثه وأبطاله، تشكل أحد الخطوط الرئيسية فى ملامح أدب ما بعد النكسة فى يونيو ١٩٦٧، وحتى أواخر السبعينيات. وقد اعتمد معظم كتّاب مسرح الإسقاط السياسى، على الابعاد التاريخى معتمدين على حوادث التاريخ العربى، الذى أعاد الكاتب بناء أحداثه وتفسير تلك الأحداث بما يمكنه من الاسقاط على حاضر الأمة العربية، وواقعها المعاش، أو إعادة تفسير

الأساطير تفسيرًا معاصرًا، أو استخدام الحدوتة الشعبية برؤية معاصرة.

ولقد انقسم الكتاب الذين يعتمدون على التاريخ إلى فريقين أساسيين عند تحليل أعمالها المسرحية. ففريق لجأ إلى توجيه اللوم إلى الأنظمة العربية الحاكمة واعتبر أنها المسئولة عما يحدث للأمة من انتكاسات. وفريق صبّ جام غضبه على الشعب وأدانه واعتبره نتيجة لتكاسله وتأخره هو المسئول عما يحدث فى الأمة العربية من هزائم.

وكاتب مسرح الإسقاط السياسى عندما يعالج قضية اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، فإنما يلجأ إلى قناع من التاريخ، أو بلد بعيد، وهو فى مسرحه لا يهتم ببعث الماضى، ولا تمجيده، فكتب التاريخ أكثر صدقًا وأكثر دقة، لكنه يحاكم الماضى على ضوء المفهومات العربية المعاصرة، فيتهاوى الماضى العربى المجيد بين يدى هذه المفهومات، ولا يستردّ اعتباره إلّا حين ينتصب ليحاكم الحاضر، والكاتب المسرحى فى هذه الحالة، إنما يستند إلى التاريخ بحرية، ليعقد أحيانًا مقارنة بين الفترتين الحضاريتين، وأحيانا أخرى إلى مزج الحاضر بالماضى ، فيحدث التناقض بينهما، ومن ثم يعمل المتلقى على المقارنة بين الماضى والحاضر من خلال لحظات التداخل والافتراق، ويشير الدكتور عز الدين إسماعيل إلى هذا فيقول، حول موضوع توظيف التراث فى المسرح:

«إن العلاقة بين التجربة الواقعية، والتجربة التاريخية هى علاقة اتصال وانفصال، أو التقاء وافتراق، ويمكننا أن نحدد شكلين عامّين للمسرحية المرتبطة بالتراث.

أولهما: يتمثل فى ارتباط الكاتب بالتاريخ ، أى بالتجربة التاريخية، زمانًا ومكانا.

وثانيهما: يمزج فيه الكاتب مزجًا واضحًا، ومتعمدًا بين التاريخ والواقع، فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة....

فالوعى بالتراث، لا تصبح له فعالية حقيقية إلّا إذا ارتبط بوعى مماثل للواقع؛ لأنه فى هذه الحالة وحدها، يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر.... وبما أن التجربة التاريخية قد صارت ماضيًا منتهيا، فإن استعادتها يمكن أن يكون لها مغزى بالنسبة إلى الحاضر الذى لم ينته بعد، ومن ثم يكون اختيار الكاتب للنموذج التاريخى موجهًا بما يتراءى له فيه من مغزى ينعكس على الحاضر ويضيئه».

ويمكن أن نعدّد على سبيل المثال العديد من المسرحيات ذات الإسقاط السياسى التى لجأت إلى الماضى لتناقش الحاضر، مثل مرحية، باب الفتوح لمحمود دياب، وثورة الزنج ، لمعين بسيسو، ثأر الله للشرقاوى، وبعض أعمال صلاح عبد الصبور، والمسامير وياسلام سلم لسعد وهبه، والناس فى طيبة ، للدكتور عبد العزيز حمودة، وثورة صاحب الحمار لعز الدين المدنى، وإن كان يمكن اعتبارها أيضًا، لجأت إلى الإطار الملحمى، وانت اللى قتلت الوحش

لعلى سالم، وست الملك للدكتور سمير سرحان. والمفتاح ليوسف العانى، ومغامرة رأس المملوك جابر، الفيل يا ملك الزمان، لسعد الله ونوس، والأخيار لمصطفى الفارس، والتيجانى زليلة، والسؤال لمحيى الدين حميد، الحداد يليق بأنتيجون لرياض عصمت. وعنترة ليسرى الجندى وغيرها وغيرها.

ويعتبر مسرح الإسقاط السياسى، من أرقى أنواع المسرح السياسى، لأنه بإبعاده الزمانى والمكانى، يضمن شيئين أساسيين، أولهما: الحرية التى تتيحها له فرصة الإبعاد، ومن ثم الهروب من الرقابة وثانيهما: عدم المباشرة السياسية. وسمه الفن الجيد دومًا، هى عدم المباشرة، ومن هنا يضمن كاتب مسرح الإسقاط السياسى، عدم الوقوع فى المرحلية، بمعنى أن المباشرة السياسية قد تسقطه فى كمين الكاتب المرحلى. وعندما تنحسر تلك الظروف المرحلية التى عبّر عنها الكاتب المسرحى بشكل مباشر قد يصبح عمله الفنى ذا قيمة وقتية: أو تاريخية، ويدلل على ذلك محيى الدين صبحى حيث يقول:

«إن أديب الأمة يتحرك ضمن الرؤية الجماعية والتراث المشترك لأبناء أمته، وعصره، أما أديب المرحلة، فهو الكاتب المحدد بالواقع القائم. وهذا يعنى أن أديب المرحلة يعبّر عن واقع أنجز أو ينجز لكنه واقع محدد عقلانى. قابل للتجاوز فور تحقيقه والانتهاء منه. أما أديب الأمة، فهو أديب الصيرورة الذى يعبّر عن ديالكتيك الواقع، أى

عن النسب والعلاقات الداخلية فيه، ضمن تطلعات الأمة إلى تجاوز واقعها نحو تحقيق ذاتها وتقرير مصيرها».

فالمسرح السياسى المباشر، قد يسهم فى توجيه الرأى العام، باتجاه معين فى فترة محددة، ولكنه يسهم فى ترسيخ قيم فى تفكير وسلوك الإنسان بشكل ثابت وأصيل، لأن القيم التى يثيرها ويحرض عليها المسرح السياسى المباشر، تكون ذات تأثير وقتى، قد تزول بزوال السبب. وهذا فى حدّ ذاته ليس عيبًا، فقد أدّى الفن إحدى وظائفه، ولكن الذى نعوّل عليه أن تبقى القيمة مطلقة وخالدة. فالعناية بالخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية للأحداث من الأمور الضرورية، لكن تبقى طريقة صياغتها فى مسرح سياسى بطريقة غير مباشرة. ولا أظن أن العمل الفنى يمكن أن يخدم العقيدة السياسية حتى لو كانت عقيدة المؤلف نفسه. لكنه يضعف عندما ينحاز إليها بأى ثمن، لسبب بسيط هو أنه ليس هناك نظرية سياسية. لكن لا شك فى أن لعقيدة المؤلف عاملاً هامًّا من عوامل العمل الفني، وعليه إذا أراد المؤلف المسرحى أن يصوغ عملاً فنيًّا فعليه أن يخضع لملاحظة العالم ملاحظة موضوعية بدلاً من أن يخضع لآرائه أو حتى آماله. هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية، فلابدّ للكاتب الذى يريد أن يعبر عن آرائه أن يمتلك تلك الأدوات التى تعينه على الكتابة، حتى يخرج ما كتبه فنًّا مسرحيًّا أكثر من كونه مقالاً سياسيا هجائيا. فالمعنى الاجتماعى أو السياسى لا يأتى من

خارج العملية الفنية ذاتها وليس مفروضًا على الفن من خارجه يأتى إليه من نظرية اجتماعية أو سياسية مثلًا ليصبح هو المضمون فى العمل الفني، وبهذا الشكل إذا حدث يصبح (الفن) فى العمل الفنى مدركًا نظريًّا سابقًا على العمل الفنى ذاته، وهذا خطأ كبير يقع فيه التفكير المسرحى الحديث. ويمكن التدليل على ذلك بالعديد من المسرحيات - تجاوزًا - التى كتبها منظرو الحركات السياسية فى العالم العربى فخرجت كتاباتهم ساذجة فنيًّا، أقرب إلى المقال السياسى منها إلى المسرح السياسى، فالعلاقة بين عالم الواقع، وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على أن ينتقل من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال. والمتفرج يتقبل هذه النقطة، بل إنه يجد نفسه منغمسًا فى عمليتها، لأن عالمه الواقعى هو فى حدّ ذاته عالم الاحتمالات.

وعليه يمكن القول إن عالم الواقع مختلف تمامًا عن عالم المسرح. ونحن كمشاهدين لعالم المسرح قد نتحفظ على مسرح الشعارات البراقة، التى تسهم فى التهويش والتشويش وتعتمد على الكلمة الصارخة، لأن هذا فى حدّ ذاته، إلى جانب كونه ضدّ العملية الفنية، فإنه قد يفرغ الناس من قدراتهم على التمييز والمحاكمة والاستيعاب، وليس معنى هذا أن هذا الرأى ينطبق على مسرح التحريض والإثارة، أو المسرح الملحمى أو التسجيلى، لكن فقط ينطبق على تلك المنشورات السياسية والتى يطلق عليها أصحابها

– تجاوزًا – اسم مسرح سياسى. فالفكرة والواقع المادى فى تفاعل دائم، وأن الفكرة تشكل الواقع، بقدر ما يشكل الواقع الفكرة. فالعمل الفنى ليس خادمًا للواقع بل رائده وأستاذه. ولقد عرفنا أن خاصية الأعمال الفنية الكبرى، هى إثارة القلق لدى المشاهد، وبالتالى مساعدته على الوعى بالواقع، والعمل على تغييره، وإذا كان لا يثير التمرد أو يهدئ الدفعات العنيفة، فهو يعمل فى اتجاه الرغبة فى التحول، تحول وجود أصبح من الصعب احتماله، وذلك بفضح متناقضات الواقع، سواء أكان سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا، عن طريق الإسقاط التاريخى، من ناحية العرض المسرحى أو الإسقاط، لدى المتفرج ذاته، فيدرك، ويتعلم إلى جانب ما طرحه العرض من متعة فنية، فالمسرح يستطيع أن يرفع الإنسان من التمزق والتشتت، إلى الوحدة والتكامل، أى يمكّن الإنسان من إدراك الواقع، وهو لا يساعده على تحمله فحسب، بل ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية، وأكثر جدارة بالإنسان. والآن يحق لنا أن نتساءل: ما هو دور المسرح العربى بعد نكسة يونيو ١٩٦٧؟ فمن المعروف أن الشعر والمقال مثلًا يملكان خاصية الاستجابة السريعة أو الفورية. أما المسرح كفن مركب فإنه يحتاج إلى فترة زمنية أطول كى يعبر عن الحدث بالعمق الذى يستحقه. إن هزيمة ١٩٦٧ قد أذهلت الجميع وكانت هزيمة نظم ومؤسسات وأبنية وأفكار، فكانت هزيمة على جيمع المستويات. وبالنسبة للمسرح فقد كانت مسرحية

المسامير هى الاستجابة الوحيدة المباشرة، برغم ما يؤخذ على بنائها وفنيتها، لكن يكفيها شرف المقصد ومبادرة التعبير. ولقد اتخذ المسرح بعد ١٩٦٧ مظهرين أساسيين، أولهما: ازدهار المسرح التجارى والابتعاد فى كل ما يقدمه عن الواقع بما فيه ومن فيه، وقدم صورة خادعة للذات العربية. أما ثانيهما: فيتمثل فيما ساد من تناقضات داخلية مريرة، أدت إلى تمزق الكتاب والمسرحيين والدفع بهم إلى: إما قبول الأمر الواقع - يأسًا من إصلاحه، ثم محاولة تبريره هربًا من الشعور بالذنب، أو الاستفادة منه والعمل على تثبيته بحثًا عن الأمان الشخصى، أو الانصراف عن الواقع وقضاياه الهامة إلى غيبيات مهوشة عدمية، وبقى البعض يحاولون الوصول بشكل جاد إلى الواقع، وإدراكهم الأسباب الحقيقية لما كان سببًا فى الهزيمة، وطرحهم تصورهم للوسائل التى من شأنها أن تساعد على تجاوز ما حدث. غير أن الرقابة فى المسرح حالت دون وصول معظم أعمالهم وألجأتهم لألوان من التحايل جعلتهم يتعثرون بين التخفّى والمكاشفة، بين ما يستطيعون قوله، وما يريدون قوله. ومن هذه المسرحيات ما اندفع لمناقشة قضية الهزيمة، وعلاقة الشعب بالسلطة أو طرح قضايا الواقع الذى فجرته الهزيمة، وقد ذكرنا من قبل أن موقف الكتاب بعد النكسة قد انقسم إلى موقفين، من ناحية إدانة الشعب أو السلطة، وبين هذين الموقفين تنحصر، معظم الأعمال المسرحية العربية، حتى عبور أكتوبر فى ١٩٧٣، حينما كان الحديث

عن النكسة، قد خفت تمامًا أو يكاد أن يصمت، حيث ازدهر المسرح التجارى الذى يعتمد على النجم، وزاد الاهتمام باستخدام الجنس فى العروض المسرحية الاستهلاكية.

وقد تفشت عدوى مسرح القطاع الخاص فى مصر، من حيث اهتمامه بالجنس أو النجم، إلى مسرح الدولة، فاهتم مسرح الدولة بالمسرحيات الممصرة، والمترجمات، أو اللجوء إلى التجريب، فبدت هذه الاعمال أشبه بالألغاز التى تطلب من المشاهد أو القارئ الحل، وكان هذا النوع من المسرحيات، يبدو فى كثير من الأحيان وكأن الغرض منه هو الهروب من الدلالة، الهروب من الالتزام بفكرة، لا إعطاء دلالة يتعذر توصيلها بغير هذا الأسلوب.

أما فى المسرح المغربى، فقد عبر المسرحيون الهواة الذين يؤكدون انتماءهم التاريخى ويؤمنون بمستقبل الأمة العربية، وبعروبة المعركة عن رغبتهم فى طرح أشكال مسرحية جديدة تبلورت فى الاتجاه الاحتفالى وفى نتاج عبد الكريم برشيد وأحمد العراقى، ومحمد مكين، نتاج يبحث عن الديمقراطية التى باتت مطلبًا عامًّا فى كل الأقطار العربية خصوصًا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، ويمكن أن نطرح نماذج لبعض مسرحياتهم، مثل **عطيل الخيل والبارود**، **وفاوست والأميرة الصلعاء**، **وحكاية العربة**، **وعرس الأطلس** لعبد الكريم برشيد، بالإضافة إلى النص التسجيلى **موال البنادق**، ثم نأتى لأعمال أحمد العراقى، ومن أشهرها **حزيران شهادة ميلاد**،

ومسرحية القنطرة، لمحمد العربي الخطابي، ومسرحية الشهيد لأحمد الطيب العلج. بالإضافة إلى محاولات الطيب الصديقي مثل معركة وادي المخازن، ومسرحية معارك الملوك الثلاثة، ومقامات بديع الزمان الهمذاني، ولسنا فى مجال الحصر، بل هذه مجرد أمثلة، وهذا لا يعنى أن ثمة مسرحيات عربية مغربية أخرى، سقطت فى فكرة الانبهار بالحرب، فجاءت كأعمال ساذجة لا ترقىَ إلى مستوى النقد.

وبرغم أن مسرح ما بعد النكسة قد غلبت عليه سمة حساب النفس، وتصحيح الأخطاء وتعذيب الذات العربية، إلاّ أنه قد واكب التطورات السياسية فيما بعد، وأعمال المقاومة الفلسطينية، حتى أطلق على مسرح هذه الفترة، مسرح الغضب، فليست قضية المسرح العربي الأساسية قضية فئة بعينها، أو طبقة واحدة، كما يرى سامى خشبة حيث يقول:

«إنها قضية الأمة العربية كلها؛ لأنها قضية الوجود القومى للعرب، أن يستمر هذا الوجود أو ينتشر على الأقل فى المنطقة الممتدة من النيل إلى الفرات، فى العراق والشام كله ومصر، والمغرب العربي، فالقوى التى تواجهها قوى عنصرية، تزعم أنها نالت من «الله» نفسه تكريمًا خاصًّا جعلها أفضل من غيرها من بنى الإنسان وأقربهم إلى قلبه وهذه القوى تحاول أن تستمد جذورها من تاريخ

منطقتنا ذاتها، ومن كل الأساطير الموروثة من حضارات ومن عصور بائدة».

وعلى ذلك، فلابد للمسرح من أن يتخطى مرحلة التجريب، والتشويش الذى وقع فيهما بعد نكسة يونيو. حتى لا يلتقى فيه القدر الإغريقى بكوميديا الأخطاء، وحتى لا يختلط المسرح الملحمى، باللامعقول. فلا زال البحث عن صيغة مميزة للمسرح العربى، هو الشغل الشاغل لمعظم المسرحيين العرب، حيث إن أغلبهم مازالوا يعتمدون على الاقتباس من الأساليب الغربية، سواء فى الكتابة أو طريقة العرض، فلقد تعرضت الأمة العربية إلى أشكال متعددة من الاستعمار، فكان أن تعرضت معالمها الحضارية للتشويه والمسخ، ثم كان بعد ذلك أن حققت استقلالها السياسى، ولكن ثقافتها بقيت مستعمرة، وإذا كانت أمتنا العربية، قد نجحت فى تعريب الكثير من العلوم، فإنه من الأهمية القصوى، أن تعمل على تعريب آدابها وفنونها، والمسرح من بين هذه الآداب والفنون، فنحن ندرك، مأساة اللغة العربية، فى المغرب العربى، حيث مازالت الفرنسية لغة مسيطرة، وحيث أصبحت لغة الحياة والتعليم والفكر والإدارة، بالإضافة إلى حالة الحصار والمضايقة التى يعيشها كتّاب المسرح الجاد، من قبل أجهزة الرقابة فى الداخل، فى الوطن العربى، والذين يرغبون فى التعبير، عن حضورهم فى معركة الأمة العربية، ولكنهم لا يستطيعون تجاوز الإطار الإقليمى أو الجغرافى نظرًا

للصعوبات والعراقيل، فأصبحت المسارح، الرسمية التابعة للدولة مرتبطة ارتباطًا كبيراً بسياسة الحكومات فى تلك الدول، وأحيانًا بوقًا للتبشير بالسياسة الرسمية. وعلى ذلك يمكن القول: إن من يدعى أن أزمة المسرح العربى أزمة نصّ مسرحى قول مغلوط، فالعالم العربى مسرحيًّا، لا يعانى أزمة فكر بقدر ما يعانى أزمة حرية فأزمة النص المسرحى ليست منفصلة عن أزمة الحرية، سواء من قبل الدولة، أو من قبل المثقفين أنفسهم، وإن عدم وضوح الرؤية لدى الكاتب، ناتج عن عدم نضوج الفكر المحيط به، وفرق كبير بين المسئولية والعجز، والفرد فى مجتمعنا كان عاجزًا لأن أجهزة السلطة كانت تقهره، ولم تكن تبنيه، مما أعاق الكاتب المسرحى عن التعبير عن قضايا واقعه.

فبقدر ما تكون الكلمة فى الحلم طريقًا إلى الحرية، نجدها فى الواقع طريقًا إلى السجن، كما يقول محمد الماغوط. ولأنها دائمًا كانت إحدى أبرز ضحايا الاضطرابات السياسية فى الوطن العربى، فالأديب والكاتب المسرحى يعيش الغربة داخل وخارج وطنه، بسبب الانتهاكات العديدة لمواطنته ووجوده وإنسانيته، فالمعركة التى يمارسها الكاتب العربى، ليست فقط معركة داخلية مع أجهزة السلطة، بل هى أيضًا معركة خارجية، ويؤكد محمد الجزائرى هذا، فيقول:

«إن المعركة ذات طبيعة ازدواجية، فهى معركة مواجهة من

الخارج، وهى من ناحية أخرى معركة مواجهة من الداخل، فالمعركة ليست مع الصهيونية وحدها، ولا مع الاستعمار وحده، بل هى أيضًا معركة ضارية ضدّ كل أجهزة الحكم اليمينية والعميلة والخاضعة مباشرة للاستعمار.. كل الأجهزة الفكرية والسياسية والاقتصادية، التى تخدم بالتبعية - المصالح الإمبريالية فى البلدان العربية».

والقضية المطروحة أمام المسرح السياسى العربى، أنه يحارب فى أكثر من جبهة، حرب داخلية ضدّ القهر وطلبًا للحرية أو الديمقراطية، وحرب خارجية ضدّ العنصرية التى تهدف إلى قهر الشعب العربى وسلبه حريته وإمكانية التصرف وفق ما يريد. ولكن الدكتور سمير سرحان يرى رأيًا آخر، فيقول:

«بعد عودة الحريات وقيام دولة المؤسسات، ثم بعد انتصارنا الرائع فى أكتوبر، بدأ الأدب المصرى يفقد الأرضية السهلة التى كان يقف عليها، وبدأ يجد نفسه فى حيرة، مصدرها افتقاره إلى الموضوع بعد أن زالت أسباب المعارضة، وبعد أن أصبح الرمز والإيحاء والإسقاط وسائل فنية لا لزوم لها. وكان من نتيجة هذه الحيرة، أن الأديب المصرى الآن يصبح كاتبًا «تاريخيا» يتحدث عن الماضى أو لا يكتب على الإطلاق».

وندهش لهذا الرأى، عندما ندرك أن الرقابة قد منعت أكثر من مائة مسرحية فى مدة قصيرة لعدد كبير من الكتاب فى مصر وحدها، فمعنى هذا أنه لا أحد يتكلم، لأن فهم أجهزة الدولة للمسرح فهم

خاطئ لأن المسرح فنّ شديد الديمقراطية شديد التأثير، على الرغم من أنه ليست هناك مسرحية أسقطت نظامًا.. غير أن هناك توجسًا دائمًا من أجهزة الدولة تجاه المسرح.

وطالما أن المسرح لا يعكس فقط صورة المجتمع ولكن يمكن أن يكون له تأثير ثورى وقوى على هذا المجتمع، ويعمل أحيانًا من منطلق الرغبة فى التغيير، كان هناك دائمًا ثواب للفنانين المسايرين للوضع القائم وعقاب لمن يعترضون عليه، وهذا ما حدث فى معظم بلدان الوطن العربى، إذ أنه، لعدم الحرية الكاملة للتعبير نظرًا لوجود الرقابة الصارمة من السلطة فقد منعت أيضًا الرقابة فى سوريا مسرحية المهرج لمحمد الماغوط، وحفلة سمر، رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس، لمدة عام كامل، ومنعتا تمامًا مسرحية رسول من قرية تميرة بعد حرب أكتوبر، لمحمود دياب، والجميع يعلم ما حدث لباب الفتوح، ومسرحية الأستاذ لسعد وهبة، إذ بدأت المصادرة والمنع، ومنعت أسماء معينة من الكتابة للمسرح، وقد أثر كل هذا فى مسرح السبعينيات.

إن الرقابة، قد تشكل حائلًا كبيرًا دون تطور المسرح، فى الأقطار العربية، خاصة وأن المقاييس الإعلامية المحددة التى تقيس بها الموضوعات الصحفية، أو نشرات الأخبار، لا يجوز تطبيقها على النص المسرحى، ولجنة الرقابة يجب أن تكون من المهتمين بالمسرح، ولأن الرقابة لا تشتدّ فى بلد ما إلّا حينما يشعر الوضع القائم بأنه فى

خطر أو فى وضع مهتز، والرغبة المكبوتة للتعبير فى المسرح، تنفجر إذا حدثت الرقابة فواقع المسرح فى الكويت مثلاً يعانى من أخطاء كبيرة وتمرّد كبير، فالمسرح تابع لإدارة مؤسسات النفع العام، مما يقيد المسرح ولا يعطيه الحرية فى الحركة، وعن المسرح فى الجزائر قال الفنان مخلوف بوكروح: إن المسرح فى بلاده، لا وجود له، بل لقد أغلقوا أبواب معهد الفنون المسرحية، وأبقوا على شعبة الرقص وحدها، وانهار المسرح تمامًا، أما عن المسرح التونسى، يقول المنصف السويسى، إن المسارح والمؤسسات الرسمية فى تونس أفلست فكل رجال المسرح الذين أنشئوا هذه المؤسسات تركوها وأصبحت مؤسسات جامدة لا تتحرك، ولا تمتلك سوى اللافتة، وكذلك المسرح فى الأردن يغرق ويغرق كما يرى محمود الزيودى، كما أن المسرح فى البحرين يتنفس تحت الماء، كما يرى الدكتور محمد الخزاعى، وعن المسرح فى المغرب، فيكفى أن الفنان الكبير الطيب الصديقى قد عبر عن واقع المسرح فى بلاده بأنه قد ترك الإخراج المسرحى، وأنه بعيد عن المسرح منذ مدة طويلة.

إن هذه الآراء السابقة، للمسرحيين العرب، تدلّ على سمتين أساسيتين، أولهما: انعدام حرية التعبير تمامًا فى معظم بلدان الوطن العربى، وثانيهما: هو الردّ على ماقاله الدكتور سمير سرحان، من وجود الحرية منذ برهة، لأن المثقفين المسرحيين الذين يمكن أن نطلق عليهم، متحررين، ومواطنين يحبّون بلادهم، إنما يعبّرون دائمًا عن

رفضهم النبيل لأى نظام يجعل الثقافة خاضعة لرقابة وضبط السلطات البوليسية، ومن هنا كان تعثّر المسرح فى الوطن العربى، بالإضافة إلى أهمية وجود المسرح السياسى إذا أتيح فى يوم من الأيام، وفى نفس الوقت تبرز أهمية مسرح الإسقاط السياسى، فى وطننا العربى، محاولة من الكتاب الجادين للتعبير عن أحلام أمتهم، ومحاولة منهم للتغيير نحو الأفضل، ونظن أن هذه هى أهم أهداف المسرح السياسى، مهما تعددت أشكاله، فالشكل مشكلة فنية، تتجدد مع كل عرض مسرحى، وتتطلب حلّها من جديد، انطلاقًا من موضوعها، والرؤية والمعالجة وليس مجرد قالب جاهز خاضع لقوانين مطلقة أو ثابتة، أو منقولة حرفيا من بريخت أو بيسكاتور أو بيترفايس أو من شكل الجريدة الحية، فظروفنا العربية، تفرض مسرحًا سياسيًّا عربيا خاصًّا بنا، نابعاً من تربتنا، معبرًا عن شعوبنا ونضالاتها وعذاباتها وصراعاتها، ومطامعها دون أن نأمل كثيرًا فى عون نتلقاه من أى نوع من المسارح الملتزمة بقضية مشابهة، إلّا فى الحدود التى تتماشى عندها حواف القضايا، فالنوع الأدبى يكتسب الوجود واللون والتميز من التربة الاجتماعية التى ينبت فيها، فللنظام الاجتماعى تأثير حاسم فى شكل الأدب وموضوعاته وتحديد حاسم لوضعه ومكانته بين أوجه النشاط الإنسانى، بالإضافة إلى أن كل عصر، يستطيع أن يخلق المسرح الذى يناسبه.

فهـرس

صفحة

رقم الإيداع		١٩٨٥ / ٥٠٦٢
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-١٤٤٧-٧	ISBN

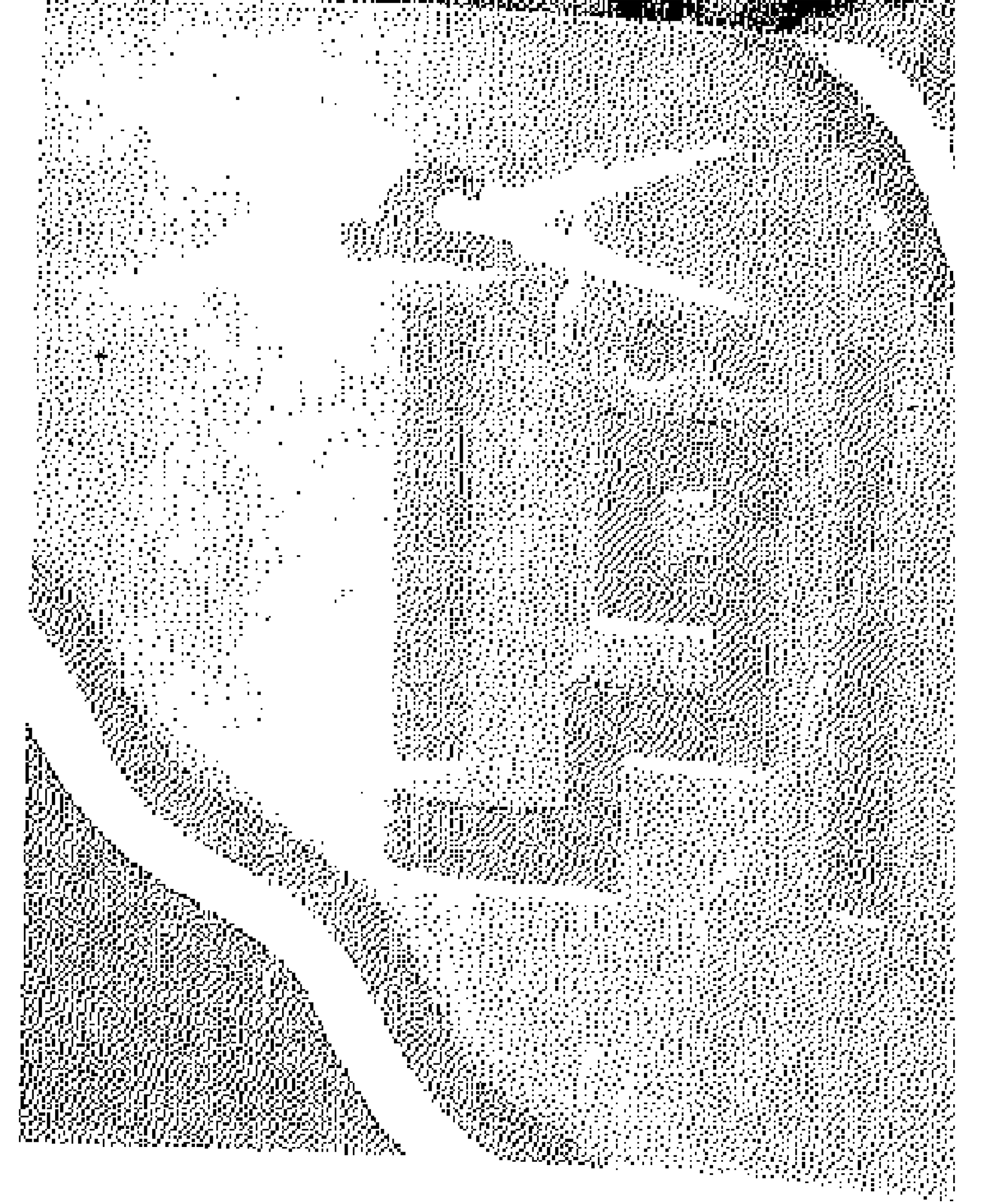
١ / ٨٥ / ٤١

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



احمد سويلم

أطفالنا.. في عيون الشعراء

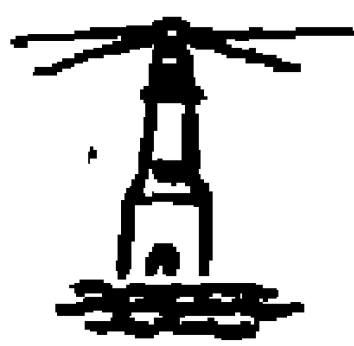


اقرأ
تصدر أول كل شهر
[٥١٧] - نوفمبر - ١٩٨٥

رئيس التحرير صلاح منتصر

أحمد سويلم

أطفالنا .. في عيون الشعراء



دار المعارف

تصميم الغلاف : منال بدران

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

إلى ابنتي ريهام ..

قصيدة حبي إلى هذا العالم!

أحمد

وإنمــا أولادنــا بــيــنــنــا
أكــبــادنــا تمشي عــلى الأرض

لــو مــرَّت الــريــح عــلى بعضهم
لامــتــنــعــت عــيــنى عــن الــغــمــض

(حطّان بن المعلى)

ملاحظة أولى

فى دراسته (فى أدب الأطفال) يقرر الدكتور على الحديدى ان عالم الأدب المكتوب للأطفال لم يوجد إلا فى العشرينات من هذا القرن ..

ومنذ سنوات وبالتحديد فى الخامس عشر من سبتمبر عام ١٩٧٨ . طالعتنا صفحة الجمعة الأدبية بجريدة الأهرام بموضوع حول أدب الأطفال وحواديت الطفولة[١] ..

وقد اتكأ على مقولة الدكتور الحديدى وأخذ يفرّع منها مقولات أخرى مثل :

* شوقى أول شاعر فى العربية يكتب للأطفال .
* رفاعة الطهطاوى أول من أدخل أدب الأطفال إلى المدارس .

ثم يناقض الكاتب نفسه مرة أخرى فى نفس الموضوع فيقول :

---

(١) كاتب هذا الموضوع هو الأستاذ فتحى سلامة .. وانظر أيضا (فى أدب الأطفال) د . على الحديدى - مكتبة الانجلو ص ٢٤٤ .

إن محمد الهراوى يعتبر أول من تخصص فى الكتابة للأطفال ..

وأيضًا : ويعتبر كامل كيلانى الأب الشرعى لأدب الأطفال ..

إلى غير ذلك من الآراء التى جعلتنى أتوقف أمامها مدفوعًا إلى البحث وراء الحقيقة فى هذا المجال ..

وأعترف أننى لا أختلف على أن « أحمد شوقى » شاعر فذّ أضاف إلى التراث المعاصر ما عجز عنه الكثيرون .. لكن الحب وحده لا يكفى لتقدير عبقرية إنسان أو فنان .. ومادام يسوقنا الولاء والحب وحدهما فى طريق الحقيقة الشائك .. فلن تكتمل ملامح الصورة كما نود .. وإنما سوف تكون حقيقة يشوبها النقصان .. نتحمل وحدنا وزر طرحها على الذهن العام ..

وما يشغلنى فى هذا المجال هو جانب الشعر .. لذا رأيته موضوعًا يستحق البحث والتدقيق ويستحق منى المحاولة المخلصة للوصول إلى الحقيقة التى تعطى الناس أحجامهم وأقدارهم دون تزيّد أو نقصان ..

وكان لابد أن أتريث أمام جذور الأدب الذى كُتب للأطفال منذ حاول الإنسان القديم أن يأخذ أبناءه بالتربية والتهذيب والتثقيف .. وماذا عن الشعر فى هذا الأدب .. وكيف كان يُنظر إليه حينما يوجهه المعلم أو الأب أو الحكيم إلى الأبناء ..

ووجدت شعر الأطفال فى الحضارات القديمة – خاصة الحضارة

المصرية - له أهمية خاصة تكاد تجىء فى مقدمة الوسائط الأدبية فى مجال الأدب .

ثم تناولت شعر الأطفال عند العرب .. ونقبت عن بعض الصفحات الغائبة من أشعار الأطفال فى التراث . وهى قليلة نادرة .. ثم ناقشت قضيتى قلة النماذج فى التراث العربى ، وما إذا كان يوجد شعر موجه حقيقى للأطفال .. وحاولت أن أفسر ذلك على ضوء كثير من الحقائق والآراء التى طرحتها الساحة العربية ..

وصاحبت المعاصرين من الشعراء الذين أخلصوا فى الكتابة للأطفال .. وحاولت استخلاص أسباب هذا الاهتمام ودوافعه .. ابتداء بالشاعر محمد عثمان جلال ومرورًا بأحمد شوقى والهراوى والكيلانى وغيرهم .. وسقت بعض التجارب المتميزة فى الوطن العربى - ومنه مصر - فى إطار الحديث عن محاولات الكتابة بالشعر الحديث - أو الحر .

وفى خاتمة الدراسة وجدتنى أدعو إلى ما يسمى (بديوان الطفل العربى) الذى ينبغى أن يحتشد له الشعراء على امتداد الوطن الكبير ليكون كائنا حقيقيًّا يسعد به الأطفال - أجيال الغد .

وكنت قد اشتركت بدراسة موجزة عنوانها - ماذا كتب الشعراء للأطفال - فى أكثر من حلقة دراسية بمناسبة عام الطفل الدولى .. وكانت الدراسة الوحيدة التى تناولت شعر الأطفال بين شتى الدراسات وأهم هذه الحلقات :

* الحلقة الدراسية التدريبية فى مجال الطفولة وعام الطفل الدولى - التى عقدت فى معهد التدريب الإذاعى بالقاهرة من أكتوبر ١٩٧٨ حتى يناير ١٩٧٩ - وقمت بتدريسها لطلبة الحلقة من مقدمى برامج الطفل ومعديها ومخرجيها بالإذاعة والتليفزيون ..

* الحلقة الإقليمية حول مشكلات إنتاج وتوزيع الكتاب فى العالم العربى وخاصة كتاب الطفل ، وقد عقدت فى مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة من ٢٩ يناير حتى ٣ فبراير ١٩٧٩ واشتركت فيها عشر دول عربية .

وأخيرًا..

فيسعدنى أن أتقدم إلى القارئ العزيز والمهتمين بالطفولة بهذه المحاولة .. متمنيًا أن تضيف جديدًا إلى المكتبة العربية فى هذا الموضوع .. وتحضّ الكثيرين - فيما بعد - على تناول أبعاد أخرى لهذه القضية .

والله ولى التوفيق ..

أحمد سويلم

يوليو ١٩٨٤

مدخل عام إلى أدب الأطفال

لأدب :

الأدب قديم قدم الإنسان .. ونعنى به فن الإبانة عن النفس أو هو ذلك التعبير المتجدد عن مشاعر الإنسان فى مواجهة العالم من حوله .

وتتردد كلمة (أدب) فى حياتنا اليومية لتشمل تلك الوسائل الفنية المختلفة التى تقوم على التعبير بالكلمة عن الفكر والوجدان .. ومن ثم يختلف الأدب عن العلم - مثلاً - فى أن العلم قد لا يعبر عن الوجدان بقدر ما يهتم بالحقائق الماثلة والواقع النظرى أو العلمى .

وحول كلمة أدب يختلف المؤرخون .

فهذا ابن منظور يقول فى لسانه :

الأدب : الذى يتأدب به الأديب من الناس .. سُمى أدبًا لأنه يؤدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح .. والأدب : أدب

النفس والدرس .. وأدَّبه : علمه « أدبنى ربى فأحسن تأديبى » الحديث ...

ويعرفه الجُرجانى الحنفى فى مصنَّفه (التعريفات) هكذا :

الأدب : عبارة عن معرفة ما يحترز به عن جميع أنواع الخطأ .

وآداب الحديث : صناعة نظرية يستفيد منها الإنسان كيفية المناظرة وشرائطها صيانة له عن الخبط فى البحث وإلزامًا للخصم وإفحامه .

أدب القاضى : هو التزامه لما ندب إليه الشرع من بسط العدل ورفع الظلم وترك الميل .

أما ابن خلدون فيقول عن علم الأدب :

- إنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته .. وهى الإجادة فى فَنَّىْ المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم ...

ثم يقول : إن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين وهى : أدب الكاتب لابن قتيبة ، وكتاب الكامل للمبرد ، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ ، وكتاب النوادر لأبى على القالى البغدادى ، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها .

وقد استخدمت الكلمة على مدى تاريخ الأدب استخدامات كثيرة منها أنها تعنى : الداعى إلى الطعام ، ومنها المأدبة ، بمعنى الطعام الذى يدعى إليه الناس ، لكن الحديث النبوى - كما رأينا - يضيف إليها معنى تهذيبيًا صريحًا « أَدَّبَنى رَبِّى .. » على حين

يستخدمها مخضرم يسمى سهم بن حنظلة الغَنوى بنفس المعنى إذ يقول :

لا يمنع الناس منى ما أردت ولا أعطيهمو ما أرادوا حسن ذا أدبا

وهذا المعنى الخلقى لم ينقطع فى أى عصر عربى .. فقد قال عمر ابن الخطاب : احفظْ محاسن الشعر يحسنْ أدبك ..

وسمى الماوردى كتابًا له : أدب الدنيا والدين ..

ولو أردنا أن نسترسل فى مثل تلك التفسيرات لدى العرب لملأنا صفحات وصفحات إذ استطاع العرب أن يحشدوا تحت كلمة (أدب) كثيرًا من معانى الحياة .. تتصل بالسلوكيات وبالأخلاق والفن والإبداع جميعًا .

بل عنى المستشرقون كذلك فى تفسير كلمة أدب .. وكانوا يقتربون أحيانًا من التفسيرات العربية .. ويبتعدون فى القليل النادر .. رغبة فى توسيع مدلولاتها ومنهم (نلينو) الذى ذهب إلى أنها تعنى ؛ سيرة الآباء والسُّنة والعادة .

ويرى الأب أنستاس مارى الكرملى أن الأدب صنعة الأديب — وهى واردة فى اللغة اليونانية بهذا اللفظ والمعنى .

ومن ثم فإن الأدب قد يشمل كل ألوان المعرفة .. وقد يضيق ليقف عند الكلام الجيد من الشعر والنثر .. وقد لوحظ مثل ذلك فى الفكر الغربى مما اختلف حوله الكتّاب .. وفى هذا الصدد يقول

أمرسن الأمريكي : الأدب سجل لخير الأفكار[1] .

وهو تعريف للأدب بمعناه العام .. على حين يقول : سانت بيف الناقد الفرنسي :

- الأدب هو الأسلوب الجميل الذى يصور الحقائق الإنسانية .. وهذا هو الأدب فى إطار أضيق قليلا .

أما أداة الأدب فلا خلاف على أنها اللغة .. والتى تحمل الأفكار والمعانى والصور إلى القارئ وبهذه النظرة لا يختلف الأدب الذى يوجه إلى الكبار عن ذلك الأدب الذى يوجه إلى الصغار إلا فى الموضوع الذى يتصدى له كل منهما بحيث يلائم ذهن القارئ واستعداده للاستيعاب وكذلك فى الأسلوب الذى يحمل هذه الأفكار إلى المتلقى ..

وحينما ننظر إلى حركة التاريخ العربى ونظرتها إلى الأدب .. نجد كثيرًا من التطور لمضمونها على مر العصور حتى وصلت إلى ما هى عليه الآن ..

ففى العصر الأموى مثلا .. دلت الكلمة على الشعر والنثر وما يتصل بهما من الشرح والأخبار والأنساب .. ويدل على هذا قول معاوية بن أبى سفيان « اجعلوا الشعر أكبر همكم وأكثر أدبكم » .

---

(١) لا شك أن جدلاً كبيرًا حول مفاهيم الأدب يتناثر فى كثير من كتب النقد .. لكننا نحاول هنا عرض آراء تتعلق بغرض هذه الدراسة قدر المستطاع .

كما أطلق على الملمين بهذه الثقافة - أدباء - ويدل على هذا قول شاعر فى مدح الخوارج :

أدباء إما جئتهم خطباءُ ضمناء كل كتيبة جرار

أما العصر العباسى .. فقد جعل الأدب يشمل إلى جانب الشعر والنثر .. النحو والصرف واللغة والنقد .. وأُلفت كتب كثيرة بهذا المعنى .

ثم تشمل الكلمة علومًا أخرى وثقافات متعددة فيما بعد .. يجمعها الشاعر القاسم إسماعيل بن أحمد الشجرى من شعراء القرن الرابع فى قوله :

إن شئت تعلم فى الآداب منزلتى وأننى قد عدانى العز والنعم
فالطرف والسيف والأوهاق تشهد لى والعود والنرد والشطرنج والقلمُ[1]

فإذا ما وصلنا إلى العصر الحديث نجده وقد تميز باتساع المعارف والثقافات .. وكان لابد أن تضيق كلمة الأدب - وتتخصص . لتدل على علوم اللغة العربية وحدها .. بل نجدها قد اقتصرت على الجيد من الشعر والنثر - كما كانت دلالتها فى العصر الأموى .

ولا أعتقد أننا نحيد كثيرًا عن الحق حينما نعرّف الأدب اليوم - بأنه التعبير المبدع الجميل عن الفكر والوجدان : شعرًا كان أم نثرًا . .

---

(١) الأوهاق : جمع وهق ، وهو الحبل .

وقد تعددت اليوم موضوعات الأدب وفروعه بل اتصلت بها عمليات التذوق والنقد والرأى .. لكن أبرز فرعين فى العصر الحديث هما : الشعر والقصة .. ويبدو أن الألوان الأخرى قد تفرعت عنها واتصلت بها بجذور قوية .. مثل المسرحية والمقامة والأنشودة .. والمقالة والخاطرة وغيرها من ألوان الإبداع ..

أدبان أم أدب واحد :

حينما نمعن النظر اليوم إلى ساحة الأدب نجدها وقد انقسمت إلى جانبين كبيرين : أدب للكبار .. وأدب للصغار[1] .

صحيح أن الجانب الذي يشغله أدب الكبار يشمل مساحة أكبر بكثير من تلك التى يشغلها أدب الصغار مما يجعلنا أمام تساؤل يتعلق بتعليل هذه الحالة من الإبداع ، خاصة أن الطفل يشكل اللبنة الأولى فى أى بناء إنسانى .. وأن الثقافة - كما هو معروف - تبدأ بالطفل .

أما الأدب الذى يوجه إلى الكبار .. فهو ببساطة ذلك التراث الأكبر من إبداع البشرية منذ أقدم حقب التاريخ .

أما أدب الصغار فإن جدلاً كبيرًا يثور حول نشأته وطبيعته ..

---

(١) هذا يعنى بالطبع أن الأدب المعاصر - خاصة فى القرن العشرين - قد فصل تمامًا بين اللونين .. وأصبح لكل منهما كتابه ومفكروه . ا

وما إذا كان يستحق أن تكون له مساحته الخاصة فى الأدب الإنسانى .. أم لا .

وقد توقف الباحثون أمام تراث الحِكَم والمواعظ التعليمية لدى الحضارات القديمة .. وما إذا كان من الممكن أن تضاف بارتياح إلى باب الأدب أم لا .

ويذكر التاريخ تلك الكتب التى كتبت للصغار باللاتينية فى القرن السابع .. وكان هدفها تعليم الدين وأوليات الكتابة .

ومن قبل ذلك بمئات السنين .. وجدت رسائل الآباء إلى الأبناء .. كما وجدت تعاليم ونصائح الحكماء للأبناء .. والوصايا الدينية والتهذيبية .. وتقاسم التعبير عنها الشعر والنثر ولعبت دورًا خطيرًا فى تكوين شخصية الصغير .

ومن أشهر هذه المواعظ والوصايا : مواعظ لقمان - وإيسوب - وبتاح حوتب - وايبوور وغيرها مما يطلق عليه - الأدب التهذيبى أو التعليمى .

وإلى جانب ذلك اللون من الكتابة .. وجدنا القصة الخرافية والحكايات الخيالية المتنوعة كما وجدنا الأناشيد والأغانى وبعضها صاحب الألعاب التى يمارسها الأطفال على إيقاعات الموسيقى البسيطة .

وبالرغم من أن كثيرًا من نظريات الأدب الحديثة تحاول أن تُخرج من ميدان الأدب تلك الكتابات التهذيبية أو الوعظية .. غير

أنه من الظلم أن تقوَّم تلك الكتابات القديمة بمقاييس العصر الحاضر التى تميل إلى التخصص الدقيق ..

إن ابن الأنبارى مثلاً فى (نزهة الألبا فى طبقات الأدبا) يترجم للنحاة واللغويين والشعراء والكتاب .. وبهذا يُدخل العلوم اللغوية تحت مادة (أدب) بل أطلق الكثيرون الأدب على التأليف عامة فى أى فرع من فروع الكتابة .. ومنهم ياقوت الحموى فى (معجم الأدباء) على حين أطلقه بعضهم على النظم والثقافات الضرورية لفئة من المجتمع، كما فى كتب أدب الكُتّاب والوزراء والقضاة وغيرها.

ومن ثم يمكن أن نستخلص دلالتين للأدب عند القدماء عامة : معنى عام يدل على الإنتاج العقلى عامة مدونًا فى كتب - ومعنى خاص يدل على الكلام الجيد الذى يحدث فى متلقيه لذة فنية إلى جانب المعنى الخلقى .

ولهذا فإننا نميل عن يقين إلى الرأى الذى يعتبر تراث الحكم والأمثال والمواعظ القديمة جزءًا من الإنتاج الأدبى لهذه الشعوب سواء كتبت للكبار أم للصغار .. وسواء كتبت هذه الكتابات شعرًا أم نثرًا .. وسواء حفظها الناس أم التزموها فى سلوكهم وحياتهم[1] .

---

(١) قد يساند يقينى هذا كثير من تجارب الإبداع المعاصرة التى تلجأ كثيرًا إلى التقريرية .. لكن ما أود إيضاحه أن المباشرة هذه كانت صالحة لظروف المجتمع القديم .. لكنها اليوم لا يمكن أن تقدم إلا بصورة مختلفة تحترم عقلية الطفل المعاصر الذى يشارك فى ظنى عالمه فى صعوبة التسليم بالمواعظ والحكمة المجردة .

- ونظرًا لأن علم التربية بأسسه الحديثة قد أرسى نظرياته فى التربية والتعليم على ضوء العصر .. فإن من الطبيعى أن ينظر إلى ما أنتجته العصور السالفة على أنه أدب (تلقائى) يعوزه الإطار أو الشكل أحيانًا .. بما يتناسب مع المتلقى كبيرًا كان أم صغيرًا .. على ضوء قدراته وعواطفه وغرائزه الخاصة .

ولهذا نقد الكثيرون نظرة القدماء إلى الطفل وأدبه .. واتهموهم بأنهم - وإن اعتبروا الطفل رجلاً صغيرًا - إلا أنهم لم يلتفتوا إلى قدراته وطبيعته وتكوينه وأن له عالماً خاصًا يختلف حتماً - عن عالم الكبار .. ويدلل هؤلاء على ذلك .. بأن اهتمام القدماء قد انصرف إلى الحِكَم والمواعظ والتهذيب أكثر من الجوانب الأخرى فى الأدب والمعرفة .. وأنهم إذا تجاوزوا ذلك يلجئون إلى الخرافات والحكايات يستمدون منها أيضاً نزوعها إلى فرض القوانين الأخلاقية وعرض العظات الإرشادية الثقيلة .

ويضيف العلماء المحدثون كذلك أن تلك الاتجاهات القديمة - وهى تسعى إلى تكوين الأبناء بما يجعلهم يشابهون الكبار فى كل شىء - إنما تترجم ما كانت تدعو به العقائد السائدة باعتبار الصغير جزءا من المجتمع المنتج وأنه يدخل - طبيعيًّا - فى إطار العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والدينية للأسرة أو القبيلة أو العشيرة أو الطبقة الاجتماعية .. ويلتحم مع قضاياها كتفا بكتف .

وتلك النظرة بلا شك تنطوى على كثير من الصدق والتشخيص الدقيق .. إذا وضعناها خلال منظور عصرها .. ولم ننظر إليها من خلال عصرنا الذى تعقدت مفاهيمه وتطورت أساليب حياته .. بل تكاد - هذه النظرة تشى لنا بأن القدماء حاولوا - قدر استطاعتهم - أن يقتحموا ميدان التربية بما أتاح لهم تصورهم من الأدب والتهذيب والعلاقات المفيدة .

ولهذا فإننا نخلص - بعد هذا العرض السريع - إلى اعتبار ما أبدعه الأقدمون لصغارهم من أدب .. يناسب طبيعة العصر الذى أبدع فيه .. ويتلاءم مع طبيعة العلاقات الاجتماعية ونظرة المجتمع إلى هذا الكائن الصغير الذى هو عضو منتج على قدر طاقته مثله مثل الكبير ..

وسوف نتعرض لهذا الجانب بالتفصيل ونحن نتدارس أدب الصغار فى مصر القديمة .. وأيضًا ونحن نطوف مع التراث العربى القديم .

الطباعة وأدب الصغار :

ويمثل اختراع المطبعة فتحًا كبيرًا فى انتشار الكتاب والوسائل التعليمية بصفة عامة .. بل أثر ذلك على كثير من جوانب الحياة المعاصرة .. لقد وجدنا أنفسنا أمام نظرية جديدة فى التربية - يبدو أنها انبهرت كثيراً باختراع المطبعة فقدمت لها ما رأته مفتاحًا مناسبًا

لعالم الطفل .. ودعت إلى سرعة إخراج كتب كثيرة له تستمد مادتها من الخرافات والأساطير والحكم والمواعظ كذلك .. ثم يتبلور هذا الأدب فى الغرب فى القرن السابع عشر ليستمد مقوماته من الحكايات الشعبية الشائعة يلعب فيها البطولة - الجن والشياطين والعفاريت والسحرة - وكانت أكثر هذه الحكايات قاسية تهدد الطفل بالعقاب والثواب - أى تدخل أيضًا ضمن الوعظ والتهذيب ولكن بصورة أعنف .

وحينما نمعن النظر إلى هذه الصورة نجدها انعكاسًا حقيقيًّا لما ساد المجتمع فى ذلك العصر .. حيث كانت السلطة - مهما صغرت أو كبرت - تمثل مظهرًا من مظاهر القوة والسيطرة .. وكان لابد لرجال التربية أن يؤكدوا ذلك حتى لو كانت موجهة إلى هذا الكائن الصغير الذى يفتح عينيه على الحياة .. ومن ثم مثلت له مضامين الخرافات والقوى الخارقة - تلك السلطة المسيطرة - التى يمكن أن تمنح الثواب وتفرض العقاب دون تردد .. وبحرية تامة وبحق مستمد من طبيعة وجودها .. وعلى الطفل - والكبير أيضًا - أن ينظر إلى أية سلطة نظرة الخنوع والطاعة والخوف كذلك .

ثم يشهد أدب الأطفال فى منتصف القرن الثامن عشر نهضة أخرى فى إخراج الكتب .. ويعد المؤلف الناشر جون نيوبرى (١٧١٣ - ١٧٦٧) أول من أصدر كتبًا للأطفال مصورة على ورق ممتاز فى إنجلترا .. حتى أنه فى عام ١٩٢٢ - تقديرًا لجهوده -

أنشئت مدلاة تحمل اسم نيوبرى لتمنح سنويًا لأحسن كتاب من كتب الأطفال يؤلفه أمريكى ..

وفى سنوات ذلك القرن كذلك ينادى الفيلسوف الفرنسى جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) بآراء جديدة فى التربية فى إطار (الإنسان الطبيعى) .. فالإنسان لديه لا هو بالخير ولا هو بالشرير ، وهو يؤمن بالسلطة النابعة من الإرادة المشتركة التى تعبر عن الصالح المشترك .. ويرى روسو فى التربية أن نترك للطفل فرصة تنمية مواهبه الطبيعية دون أن تعطلها مؤثرات الحضارة الفاسدة فالتربية تنبع من داخل النفس ولا تأتى - فقط - من قراءة الكتب .. وهدف التربية الأسمى هو أن يتعلم الإنسان كيف يعيش .. وكيف يمارس حياته بحرية كاملة .

ويشهد القرن التاسع عشر اهتمامًا آخر بكتب الأطفال على يد الشاعر والروائى الدانماركى هانز كريستيان أندرسون (١٨٠٥ - ١٨٧٥) - الذى عاندته الحياة طويلا . . ولاقى صنوفًا من الفشل باحثًا عن عمل .. إلى أن واتاه الحظ فبدأ ينشر منذ عام ١٨٣٥ رواياته .. كما نشر أول مجموعة من الحكايات الخرافية أظهر فيها إمكاناته الفنية فى مجال الطفل .. وأشهر حكاياته - البطة القبيحة - عسكرى الصفيح الشجاع - عروس البحر الصغير - الحذاء الأحمر .

وربما ساعدت ظروف أندرسون على انتشار هذه الأعمال

واعتباره واحدًا من رواد أدب الطفل .. إلا أننا كذلك ينبغى أن ننظر إلى هذه الأعمال فى إطار تعاليم روسو - الذى دعا إليها فى عصره - فنجده يحاول الاقتراب منها لكن بشىء من التحفظ .. ولا يعنى هذا أننا ننكر على أندرسون ريادته فى زمان تتصارع فيه القوى السياسية والاجتماعية - وإن كان سبقه إليها وبجرأة أكثر جون نيوبرى .

ومنذ ذلك القرن .. والاهتمام بالطفل وأدبه يتخذ أساليب متعددة .. بقصد الوصول إلى عقلية الصغير .. وإذكاء روح المغامرة والثقة بالنفس لديه .

وكما هى الحال فى أدب الكبار .. ينقسم أدب الأطفال إلى ألوان مختلفة : القصة - الشعر - المسرحية - الكتابة الصحفية - الكتابة الوصفية والرحلات - الكتابة التاريخية وسير الأبطال .. إلى غير ذلك من ألوان الكتابة .

أما أهداف أدب الأطفال فهى لا تقع تحت حصر .. وهى تتراوح بين الأهداف الثقافية وتربية الخيال والذوق الأدبى .. والتعليم والتهذيب والأخلاق والترفيه والمتعة وغيرها .

الطفل والأدب :

ربما نستطيع بقليل من الجهد التعرف على ميول ورغبات الكبير .. ومن ثم يمكن الكاتب أن يبدع أدبه للكبار دون أن

يتحسس طريقه إليهم كثيرًا .

لكن الأمر يختلف حينما نقترب من عالم الطفل .. فى محاولة للتعرف على رغباته وميوله وتقديم الأدب الملائم له .. وقد نعود من كثير من رحلاتنا تلك بالخيبة والإخفاق .. ولعل هذا يفسر ذلك الجدل الدائم الذى يثور هنا وهناك عن : ماذا نقدم للأطفال .. ومن هو الطفل ؟ وكيف يتلقى من الكبير ما يقنعه ويمتعه ؟ .

وهذه الصعوبة نفسها هى التى دعت علماء النفس والتربية إلى اقتحام هذا العالم المجهول ومحاولة تحليل أساليب التعبير التى يعبرون بها لكى يتعرفوا - عن يقين غير قليل - على أسرار هذا العالم .

وينتهى علماء النفس والتربية إلى نتائج مرضية إلى حد كبير .

فهم يحددون الأطفال بأنهم الذين لم يتجاوزوا السادسة عشرة من أعمارهم .. وأنهم كذلك يحملون ميولاً واتجاهات وصفات خاصة متميزة ينبغى على من يكتب لهم أن يتفهمها خاصة أن الأدب يمثل الجسر الأول الواصل بين الكبير والصغير .. فى صورة الكتاب أو المجلة أو وسائل الإعلام المختلفة .

ولأن الثقافة تبدأ بالطفل - كما يقولون - فإن الأدب يجىء فى مقدمة الوسائط الثقافية وهذا الأدب يوجد معظمه فى بطون الكتب .. لهذا تمثل علاقة الطفل بالكتاب المفتاح الطبيعى إلى أبواب التعليم والتثقيف . ومن ثم تبرز أهمية القراءة فى مجال

الطفولة وكذلك أهمية الكتابة إليها .

ويمكن فى هذا الصدد أن نؤكد باطمئنان كبير أن الكتابة للطفل عمل شاق .. يتطلب قدرات خاصة لدى الكاتب .. وقد سئل الكاتب الإنجليزى صمويل بيكت : لماذا لا تكتب للأطفال فقال : لأننى لم أنضج بعد .!

ولا شك أن مثل هذه الإجابة تضعنا أمام دهشة مسئولة صادقة حقًا .. فقد أدرك الكاتب الكبير دور كاتب الأطفال .. وأدرك أيضًا أن الطفل ليس تلك الشخصية التابعة المنقادة .. وإنما هو فى الحقيقة قارئ نقَّاد .. ومتفرج نقاد .. لا يمكنه أن يرائى أو يفصح عن شىء لا يعتقده ولا يؤمن به .

وتُروى فى هذا الصدد تلك القصة التى كتبها (هانز كريستيان أندرسون) بعنوان (ملابس الإمبراطور الجديدة) لتقوم دليلاً على صدق هذه المقولة .

وتحكى هذه القصة أن إمبراطورًا أراد أن يلبس ملابس جديدة لم يلبسها غيره ، فتسابق إليه الخياطون من جميع بقاع الإمبراطورية يعرضون عليه الأقمشة الفاخرة من ذهب وفضة مطرزة فريدة تفوق كل وصف ، غير أن الإمبراطور كان يرفضها جميعًا . وظل الإمبراطور على تلك الحال حتى جاءه رجل يعرض عليه قماشًا سحريًا لا يراه إلا الأذكياء ، أما الأغبياء فلا يستطيعون رؤيته ، وقَبِل الملك ذلك العرض ، وجاء الرجل بمغزله ، وظل يعمل فى

القصر ، وكان الإمبراطور يدخل عليه كل يوم فلا يرى شيئًا على المغزل ، لكنه لم يكن يفصح عن ذلك حتى لا يقال عنه إنه غبى . بل على العكس ، كان يبدى إعجابه بالقماش الذى لا يراه ، وكم فعل الإمبراطور فعل وزراؤه وحاشيته حتى لا يتهموا بالغباء ، والرجل يعمل كل يوم على مغزل خالٍ تمامًا ، ويتلقى عبارات الإعجاب من الإمبراطور ووزرائه .

ويعلن الرجل الانتهاء من غزل القماش ، ويبدأ فى تفصيل الحلة للإمبراطور وسط الإعجاب الكاذب من الجميع ، وتنتهى مهمته ، ويجزل الإمبراطور له العطاء والهدايا ..

ويقرر الإمبراطور أن يلبس حلته الجديدة ويسير بها فى موكب كبير فى شوارع العاصمة ، وتحتشد الجماهير لمشاهدة - الحلة المعجزة - التى لا يراها الأغبياء ، ويسير الإمبراطور وحوله حاشيته ، وتتعالى صيحات الإعجاب من الحشود على جانبى الطريق .

وفجأة يصرخ طفل « يا إلهى .. إن الإمبراطور يسير عاريًا .. إنَّ الإمبراطور يسير عاريًا ! » وسرعان ما وجد صراخ الطفل صداه ، فتتصاعد أصوات الجماهير لتكرر كلام الطفل ، وتنكشف الخدعة الكبيرة !

ذلك هو الطفل - المخلوق - الذى لا يعرف الرياء إلى قلبه سبيلا ، فإذا شاهد مسرحية لا تعجبه تململ فى مقعده ، وإذا شاهد

فيلمًا رديئًا فضَّل عليه النوم ، وإذا قرأ كتابًا مملا أو مجافيًا للحقيقة تركه .. ذلك هو الطفل القارئ النقَّاد ، المشاهد النقاد .

من هنا كان التعامل مع الطفل يتسم بحساسية دقيقة ، ويطرح عددًا من الأسئلة - خاصة فى مجال الكلمة المكتوبة أهمها :

من يكتب - ولمن يكتب ، و ماذا نكتب ، وإلى أى شىء نهدف ، ومتى نقدم الكتاب للطفل وكيف نقدمه ، وما اللغة المناسبة لمراحل الطفولة ، إلى آخر علامات الاستفهام المعروفة ..

إن الكتابة موهبة قبل كل شىء ، وإذا كانت الموهبة تنضج وتنمو بالعلم والخبرة فإنها ضرورة بالنسبة لكاتب الأطفال الذى يتمثل فى تكوينه الثقافى دعائم ثلاث رئيسية تقوم على اعتبارات ثلاثة هى :

١ - اعتبارات تربوية وسيكولوجية خاصة بتعامل الكاتب مع الطفل فى أعماره وبيئاته المختلفة .

٢ - اعتبارات أدبية وفكرية تؤهله للاتصال بالطفل اتصالاً وثيقًا شائقًا .

٣ - اعتبارات فنية خاصة بالكتاب وسيطًا للطفل .

وإحداث نوع من التوازن بين تلك الاعتبارات يفسر تمامًا إلى أى مدى يقبل الطفل من الكاتب ذلك العطاء اللغوى والفنى معًا .

وهناك من يؤكد أن الطفل يولد مزودًا بحاجة فطرية إلى التعبير ، وبميول واضحة إلى محاكاة ما يستمع إليه من أصوات تعد

اتجاهات إلى المناغاة ، وتلاعبًا بالأصوات ، كما أنه يولد أيضًا مزودًا بقدرة فطرية على تعلم اللغة ، واكتساب مهارتها .

إنه يلجأ إلى التعبير عن ذاته بالصياح .. وسرعان ما يترجم ذلك فى بضع كلمات ، ثم يبدأ فى استخدام الحديث التقليدى الذى يبدأ بالكلمات البسيطة فالمركبة .

لقد قام كثير من الباحثين بالتعرف على خصائص لغة الطفل المعاصر ، بقصد التعرف على قاموسه اللغوى ، وعلى أكثر الكلمات شيوعًا فى حديثه ، وعلى مفاهيمه المختلفة ، والمعانى التى يقصد إليها حين يعبر ، والتى تختلف بالتأكيد عن مثيلتها عند الكبار ، ويشير الدكتور محمد محمود رضوان إلى بعض تلك الخصائص فى كتابه (الطفل يستعد للقراءة) على هذا النحو :

١ - يغلب على لغة الطفل أن تتعلق بالمحسوسات لا بالمجردات .

فالطفل أول ما يتعلم الحديث يبدأ بما تقع عليه حواسه ، وبما يطلق عليه علماء اللغة (أسماء الذوات) فى مقابل (أسماء المعانى) .. فهو يتعرف فى البداية على (بابا) و (ماما) و (لبن) و (رغيف) .. إلخ ثم على (أرنب) و (قطة) و (دمية) و (كرسى) .. إلخ ثم يتبع ذلك الأفعال .

أما أسماء المعنويات مثل (حب) و (حنان) و (فرح) و (نسيان) .. إلخ فتختلف عن سابقتها إذ تقتضى خبرات معينة

فى مواقف تهيئ للطفل عملية (التعميم) - وتلك القدرة لا تأتى للطفل إلا متأخرة .. ولذا فمن العبث أن تشتمل المادة القرائية لطفل الابتدائى على كلمات مثل (الحرية) و (الكرامة) و (الواجب) .

٢ - يغلب على لغة الطفل أن تتركز حول النفس :

وعلة ذلك أن الطفل قبل سن دخوله المدرسة غير اجتماعى ، وإنما تغلب عليه روح الأنانية ويصفه آخرون أنه شرير بطبعه .

وفى هذه السن قد يلعب الطفل مع غيره من الأطفال ، لكنه سرعان ما ينفصل عنهم عقب تنافس أو شجار ، أو لأنه وجد غيرهم ، وقد يشترك مع غيره باسمًا لكنه سرعان ما يغادر أصدقاءه باكيًا لأنهم لم يحققوا له رغبته الخاصة فى الاستئثار بشىء ما .

وإذا راقبنا الطفل فى سن دخوله المدرسة لفت نظرنا فى حديثه تكراره للضمائر التى تدل على المتكلم مثل (أنا) .. والتاء فى مثل (لعبت) والياء فى مثل (ضربنى) .. بل نجد الطفل يكرر كلمة (أنا) حيث يمكنه الاستغناء عنها بمجرد العطف ، وهو يفعل ذلك إمعانًا فى إحساسه بنفسه وتأكيدًا لذاته .

٣ - يغلب على لغة الطفل البساطة .. وعدم الدقة والتحديد .

٤ - للطفل مفاهيمه وتراكيبه الخاصة فى الكلام .

ومن ذلك مثلا أن كلمة (بحر) تعنى للطفل المصرى فى سن الثالثة أو الرابعة أى كمية من الماء تجمعت فى مكان ما سواء فى

الحمام أو فى أرض الحديقة ، فإذا بلغ الطفل السادسة فإن الطفل يعنى بها (الترعة) أو (النهر) أو (البحيرة) أو (البحر) .

وينتهى الدكتور محمد محمود رضوان إلى نتائج تستحق التقدير .. وتفتح الطريق أمام كاتب الأطفال فى استخدام ما يشبه قاموس اللغة الملائم الذى يخاطب به الطفل ، وتعطيه مؤشرات عن تلك المفاهيم الأثيرة لدى الطفل .

وهناك ملاحظة هامة فى هذا المجال تتعلق بلغة الطفل التى ينبغى أن يقرأ بها كتبه ، فكثير من كُتاب الطفل يلجأ إلى (اللغة العامية) توهمًا أنها أصلح الأدوات المؤثرة فى ثقافة الطفل ، ولا ينطبق ذلك على الكِتاب فحسب ، بل نجده كذلك فى معظم وسائل الإعلام والثقافة التى تخاطب الطفل .

ولنا أن نتصور ذلك الطفل المسكين الذى نوقعه فى متناقضات نفسية وتربوية دائمة ، فهو يذهب إلى مدرسته ليتلقى تعليمه فى كتبه المكتوبة باللغة العربية الفصحى المبسطة ، ويحفظ أناشيده بها كذلك ، ثم يجلس أمام الشاشة الصغيرة ليفاجأ بلغة أخرى مختلفة ، ويجدها كذلك فى المذياع حينما يستمع إلى برامجه الخاصة .

إنه ولا شك مسكين أمام ذلك (الانشطار) اللغوى الذى يعانيه ، فلماذا لا تكون اللغة الفصحى المبسطة هى لغتنا فى مخاطبة الطفل ، ولماذا يخشى كاتب الطفل استخدام هذه اللغة ، إنه لن يكلف نفسه مشقة البحث عن الكلمة المناسبة إذا هو وضع نفسه

مكان القارئ الصغير ، واستخدم القاموس الملائم له !

لقد وضعت بعض المحاولات لإنشاء قاموس شائع بالمفردات التى يتقبلها الطفل ومع تحفظى الشديد على مثل هذه المحاولات .. إلا أنها محاولات تستحق التقدير ، فماذا لو جرب الكاتب أن يكتب ما يريد فى أبسط المفردات فبدلاً من أن يقول (ياكل) بالعامية .. يضع الهمزة على الألف ليقول (يأكل) ، وبدلا من (ياخد) يقول (يأخذ) بل يبتعد عن مشاكل اللغة المعقدة التى يغرق فيها الكبار أنفسهم .

إن اللغة العربية تحتوى على مفردات ومترادفات ثرية قابلة للاختيار والاستخدام الأنسب فى أى مجال . بعكس اللغة الأجنبية مثلا .. فقد تقابل مفردة عربية واحدة عدة مفردات من اللغة الأجنبية مثل : I have eaten it تعنى باللغة العربية (أكلتها) : كلمة واحدة فى مقابل أربع كلمات .. مما يحفز على اكتشاف ثراء تلك اللغة الأصيلة وجذب انتباه الطفل إليها من أيسر الطرق ..

كما يتصور بعض الباحثين أن كتاب الطفل مرتبط بسن معينة من عمر الطفل ، تلك السن التى تؤهله للدخول إلى المرحلة الأولى من الدراسة . وهذا اعتقاد خاطئ يؤدى - منذ البداية - إلى قطع العلاقة المرتقبة بين الطفل والكتاب ذلك أن الطفل ينبغى أن يكتسب تلك الخبرة المتمثلة فى علاقته مع الكلمة المكتوبة قبل أن يدخل المدرسة .

ولعل ذلك يفسر ضرورة أن ينشأ الطفل فى بيئة تشجع على القراءة ، وفى بيت لا يخلو من مكتبة للكتب ، فيشاهد الكبار كيف يتعاملون مع الكتاب ، ويحاكى دورهم فى ذلك الصدد بنفس العناية والاهتمام .

ومثل ذلك الطفل يذهب إلى المدرسة مسلحًا بتلك الخبرة الخاصة ، فيقبل بسعادة وشغف على كتابه المدرسى .

إن مرحلة ما قبل القراءة مرحلة هامة فى تكوين قدرات وملكات الطفل ، وإذا تراجع الكتاب عن دوره فى هذه المرحلة ، فسيؤثر ذلك بالضرورة على تلك القدرات والملكات ..

وليس المقصود هنا أن يكون الكتاب بالمفهوم العام المتعارف عليه ، وإنما ينبغى أن يفى بحاجة تلك المرحلة من العمر ، فهو يقترب من الألعاب ، وتساهم الحواس المختلفة فى التعرف عليه ، لقد أدرك ذلك كثير من المتخصصين فى الدول المتقدمة فقدموا الكتاب المصوَّر والكتاب المجسَّم والكتاب الموسيقى والكتاب المطرَّز على ورق مقوى يقاوم عبث الأطفال ، ويقسم الباحثون سلوك الأطفال فى سن ما قبل القراءة إلى مراحل مختلفة أهمها :

١ - مرحلة التناول باليد :

حيث ينظر الطفل إلى أى شىء حوله فيضعه فى فمه ، ويمسكه بيده ، ويسقطه على الأرض ، وينتزع الورق ويمزقه .

٢ – مرحلة الإشارة إلى الصور :

وتبدأ هذه المرحلة مع بداية الشهر الخامس عشر من عمر الطفل ، وهنا تقوم الأم بدور رئيسى حيث تقلب له صفحات الكتاب فى حين يستمتع الطفل بمشاهدة الصور المألوفة (الكرة – القط – المقعد) وأفضل الكتب لهذه المرحلة تلك المصنوعة من صحائف من القماش أو أية مادة تقوى على تحمل ما يوجهه الطفل إليها من سلوك عنيف .

٣ – مرحلة تسمية الأشياء :

وتبدأ مع بداية الشهر الثامن عشر .. حيث يسأل الطفل الكبار عن الصور : ما هذا ؟

أو هو يبدأ يقلّد أصوات الحيوانات التى يرى صورها .

ويبدأ الطفل هنا فى إكتساب معلوماته عن طريق الكتاب .

٤ – مرحلة حب القصص القصيرة البسيطة والكلمات المنغّمة :

وتبدأ بعد تمام عامين من عمر الطفل وتمتد إلى ثلاثة أعوام ، وفى هذه المرحلة يسمى الطفل عملية النظر إلى الكتاب (قراءة) .. ويحب أن يرى شيئا يحدث فى كل صورة يراها (مثلاً : ولد يلعب بالكرة ، كلب يجرى وراء قطة) ..

وفى هذه المرحلة أيضا يظهر الطفل إدراكه للحروف باعتبارها شيئا آخر يغطى جانبًا من الكتاب .

٥ - مرحلة البحث عن المعانى :

ما بعد ثلاث سنوات حيث تبدو الصور وكأنها أشياء حقيقية حية يتعامل معها ويتأثر ببكائها وفرحها .. وفى هذه المرحلة يستمتع الطفل بالأغانى المسجوعة والأناشيد ، ويهتم بالمعلومات عن أشياء يود التعرف إليها مثل السيارة والطيارة والقطار ..

ويبدأ الطفل فى تخصيص مكان لحفظ كتبه .

٦ - مرحلة سرد القصص وملاحظة الحروف : وتأتى مع العام الرابع .

٧ - مرحلة المهارات .. ما بعد الرابعة إلى الخامسة حيث يحب الكتاب الذى يحتوى على حقائق أو خيال .. أو صور كاريكاتورية .

أما مراحل ما بعد القراءة فهى أربع أساسية :

(أ) مرحلة اكتساب العادات الرئيسية للقراءة .. وتمتد من السادسة إلى السابعة حيث يكتسب الطفل قدرته على مزج الكلمات وتكوين الجمل .

(ب) مرحلة النمو السريع فى إتقان المهارات الأساسية للقراءة .. وتمتد من الثامنة إلى العاشرة وفيها ينتقل الطفل من تعلم القراءة إلى القراءة للتعلم ، وتزداد سرعة الطفل فى القراءة الجهرية والصامتة ، وينبغى أن يكون الكتاب هنا شائقًا ، ميسَّرا فى لغته .

(جـ) مرحلة التوسع فى القراءة .. وتمتد حتى الرابعة عشرة .. ـ وتتكون فيها الثروة اللغوية للطفل .

(د) مرحلة النضج :

وتمتد إلى السادسة عشرة وفيها تأخذ اهتمامات القراءة فى التخصص .. وهكذا نقترب من عالم الطفل بما يتيح لنا أن ندخله ونحن نعرف عنه الكثير .

* * *

وكان لابد لنا من القيام بهذه الرحلة الموجزة .. لكى ننتحى فى الخطوة القادمة زاوية من زوايا هذا العالم وهو عالم الشعر .. نجوب آفاقه .. وتاريخه مع الطفل - ما وسعنا الجهد والوقت - .

الطفل .. والشعر

تمهيد فى عالمى الشعر والموسيقى :

يقرر (نيتشة) فى شىء من التأكيد والسعادة أنه : لولا الموسيقى لكانت الحياة خطأ !

ولقد اهتدى الإنسان القديم إلى الموسيقى قبل أن يهتدى إلى اللغة .. بدأها بالصياح على زميله من أجل أن يستجيب له أو يقضى له حاجته .. وهذه صورة بسيطة تابع الإنسان القديم صداها فى عالمه .. حتى اعتقد أن بداخل الأشياء الطبيعية مثل الشمس والقمر والأشجار والحيوان والنار . آلهة طيبة وأخرى شريرة .. ولكى ترضى هذه الآلهة كان الناس يصيحون إليها ويرقصون .!

ثم بدأ الناس يصفقون بأيديهم بمصاحبة الصياح والرقص – ثم بمصاحبة كلمات مغناة فيما بعد – ويستغرق أحدهم فى نشوة غامرة .. فيضرب جذع الشجرة بعصا .. لتظهر أول آلةموسيقية .

ثم يكتشف أحد الناس بعد ذلك أن الريح تحدث صوتاً متميزاً

لطيفًا حينما تمر فى نفق جبلى ، بل يتغير هذا الصوت بتغير طبيعة هذا النفق .. كما يلاحظ صياد زكى أن النقر على أوتار قوسه يحدث صوتًا مختلفًا جميلا .

واليوم تُبنى جميع الآلات الموسيقية على هذه الأسس الثلاثة : الضرب - النفخ - النقر . وهذه الآلات نفسها هى التى تمتعنا بالأنغام الموسيقية العذبة .

ولابد أن الإنسان حاول كثيرًا أن يحاكى تلك الأصوات والآلات بفمه .. لكنه استعاض عنها باللغة .. فكون كلماتها بأنغام وأوزان خاصة .. ووضع لها مقاييسها الخاصة التى استعيرت من إيقاعات الموسيقى .. فالنطق ما هو إلا مجموعة من الحركات والسكنات التى تتواءم مع الذوق ومع استعداد حاسة السمع .

ولهذا اعتبر الشعر من الفنون الجميلة .. بل انتمى إلى فنون الزمان (الجمال المتحرك) التى تشمل الموسيقى والشعر والغناء والرقص .. على حين اشتملت فنون المكان (الجمال الثابت) العمارة والتصوير والنحت .

ويقرر العلماء أن الوظيفة الحسية والوجدانية للموسيقى واضحة بينة .. وليس غريبا أن تعبر عن انفعالات داخلية .. مادامت هذه الانفعالات نفسها هى سبب وجودها وبعثها .

ولا يختلف أحد على أن الموسيقى تهدف دوما إلى الإفصاح عن بعض الأحاسيس وإيقاظ بعضها الآخر .. ومن ثم اهتم الموسيقيون

دائما بالبحث عن النبرة الصادقة .. وعن صدى نبضات القلب فى هذا الفن الذى يعبر بلا كلمة مفهومة .. ويحمل ميزة خفية أكثر غموضًا من مجرد إثارة الوجدان .. وهى القدرة على خلق صور ..

إن هذه القدرة الغامضة للموسيقى على خلق الصور .. نجدها على الطرف الآخر أقل غموضًا وأكثر منطقية فى الفنون التى تخضع للتفسير والتعليق مثل الرسم والنحت والشعر .. وما تفعله الموسيقى بلا شك يتصف بالروعة والعجب معا .. لأنه يتم عن طريق قوًى خفية للصوت بدون أن يُخطَّ سطرٌ واحد .. وبدون أن تستخدم كلمة واحدة .. وهذه القوى الخفية قد تقود الإنسان إلى الحلم وإلى أفكار كثيرة تتعلق بهذا الحلم .

ومن ثم يقترب جوهر الموسيقى من جوهر الشعر الذى يجتهد فى تحويل الواقع إلى الحلم .. وفى ترطيب الحلم بالصورة والإحساس لعله يصبح واقعًا .. وهنا تتبلور أهمية الكلمة ويصبح لها المقام الأول لحمل تلك الأحاسيس التى وإن وقعت بعض الوقت فى غموض القوى الخفية .. لكنها سرعان ما تبلغ لحظات الكشف والتنوير فيحسّها الإنسان بكامل حواسه .

والتوافق بين الكلمة الشعرية والموسيقى تقوم على أسس نفسية وفنية معروفة .. وإذا لم يكن هناك توافق مطلق بينهما ، فسوف تبدو الموسيقى وكأنها على غير صلة بالكلمة .. وينعدم عندئذ التأليف بين

عنصرى الإحساس – الإحساس بالكلمة والإحساس بالنغم – بما يجعله مبلبلا .

وكلما اقترب كل من الشعر والموسيقى إلى محاكاة الطبيعة كان كل منهما أكثر صدقاً مع نفسه وصدقاً مع المتلقى .

ولا يعنى هذا أن التطابق بين الفنين مطلق لا ينفذ منه الهواء .. لكنهما مهما افترقا .. فإن ملامحهما الشكلية – على الأقل – تردهما إلى تلك الأرض المشتركة التى تتجلى فى كثير من المظاهر .

فالأصوات الموسيقية – كالكلمات – تتألف منها عبارات وجمل وفقرات .. والحركات الموسيقية الكبيرة ما هى إلا تتابع فقرات يتصل بعضها ببعض اتصالاً منطقيًّا .. تمامًا مثلما تتصل أبيات القصيدة الواحدة أو الدراما المسرحية .

والأدب عامة يرقم بعلامات الترقيم (كالشولة وعلامة الوقف والنقط وما إليها) وقد اتخذ الشعر علاماته الخاصة – وخاصة (الشعر الحديث) – أو هو تخيَّر من العلامات ما يلائم طبيعته ، لأنه يحاول أن يقترب من لغة الحكى المعاصرة .. بل تكاد تلك العلامات تمثل لدى بعض الشعراء جانبا مهمًّا من التشكيل الشعرى أو مفاتيح الدخول إلى عالم القصيدة .

ولا يكاد الأمر يختلف فى الموسيقى .. فهى ترقم كذلك بواسطة تآلفات متتابعة تعرف باسم القفلات .. (Cadences) .

أما الرنين الخاص بكل قفلة فيعرفه كل دارس للموسيقى ..

ويمكن أن نقول فى هذا المقام إن القفلات تنقسم إلى ثلاثة أقسام عريضة :

قفلة توحى بشعور الراحة ، وقفلة توحى بعدم الانتهاء .. وقفلة توحى بالمفاجأة أو المقاطعة وهى - بمثابة نهايات الكلام فى الشعر - تعبير عن الحالة النفسية ..

وهناك أيضا تشابه إيقاعى نسبى فى نهاية العبارات مثل نهايات الأبيات فى الشعر .. وهذا البناء الشكلى المتشابه بين عالمى الموسيقى والشعر يؤكد اقترابهما وامتزاجهما .. ويؤكد كذلك أن هذا الكون الذى يحيط بنا كون موسيقى شعرى .. فهو فى حقيقة الأمر عالم رنان .. يتألف من سيمفونية طبيعية منسجمة مع أجهزة الإنسان الحسية فتستجيب لها بالاضطراب والتنافر أو التمازج والاستمتاع .. حتى يمكننا أن نقول بأن السكون المطبق ليس له وجود .

وإذا كانت الموسيقى تقاس بوحدات الإيقاع (Rythme) فإن الشعر كذلك يقاس بموازين إيقاعية يطلق عليها عَروض الشعر .

الطفل - الشعر - الموسقى :

يقول كثير من علماء الجمال وفلاسفة الإبداع بأن الطفل يولد ودا بحاسة سادسة يدرك بها ما فى الأعمال الفنية من سحر

وجمال .. ويستجيب إليها .. ويتوقف نمو الحاسة على مدى رعايتها وإرهافها للتذوق .

كما يرى فريق آخر أن الإحساس بالجمال أمر اعتبارى شخصى نختلف فيه جميعًا .. وتتوقف قدرتنا على هذا الإحساس على كثير من العوامل الشخصية والمكتسبة من التجارب التى يعيشها الإنسان .

لكن الفريقين يتفقان بالنسبة للطفل على أن النغم وموسيقى الكلام يسبقان إدراكه لمعانى هذا الكلام وألفاظه المفردة .

فالطفل فى سنواته الأولى مرهف الحواس .. وربما كانت حاسة السمع أكثر حواسه إرهافًا .. إذ يتلقى سمعه - تلقائيًّا - مجموعة متباينة من الأصوات لا تقع تحت حصر .. وهو لا يزال فى مهده غير قادر على الإدراك البصرى لمن حوله .

وأول صوت يدركه الطفل ويتبينه هو صوت الأم - خاصة حينما يبكى وتندفع إليه أمه تربت فوق صدره أو تمسك بمهده الصغير فى هزة رقيقة مصحوبة بموسيقى صادرة من قلبها تنسجم مع إيقاعات المهد الصغير ، وتسمى هذه الأنغام العذبة التى تصدرها الأم (المناغاة)[1] ..

إن الطفل الصغير يدرك بأذنيه صوت أمه المنَغم .. فيكف عن

---

(١) يمكن أن نضيف فى هذا الصدد ما يسمى بأغانى المهد ، وهى أناشيد قد تعتمد على تكرار كلمات أو جمل بعينها قد تخلو من المعنى لكنها تلتزم إيقاعًا بسيطًا منسجمًا يمتع الطفل ..

البكاء لإحساسه بالأمان .. وإحساسه أيضا بأن شيئًا جميلًا سوف يهبط عليه بعد حضور أمه .

وهذا المران السمعى هو الذى يعد الطفل فى سنواته الأولى للتمييز بين الأصوات المنسجمة .. ولتلقى الكلام الموزون على إيقاعات الموسيقى فى سعادة وسرور – فيما بعد .

إن التلقائية الأولى لدى الطفل لتقبل الموسيقى والشعر .. أدركها كثير من المفكرين ورجال التربية .. واعتبروها عنصرًا هامًّا من عناصر التربية الوجدانية والثقافية معًا .. وقد عبر (روسو) عن هذا الجانب الذى يتعلق بالشعور الإنسانى فى قوله :

مهما اختلفت الوجهات التى نوجه إليها الطفل .. فإن الطبيعة من حوله تدعوه – أولا – إلى الحياة الإنسانية .. إن الحياة هى المهنة التى أريد أن أعلمه إياها .. فإذا خرج من يد المعلم فلن يكون قاضيًا أو جنديًّا أو رجل دين .. وإنما يكون أولا .. إنسانًا !

وما من شك أن هذا الجانب الإنسانى ما هو إلا قاعدة الإبداع الشعرى فى كل زمان وفى كل أمة ..

لقد أدرك الشعراء – منذ كان الشعر – تأثير هذا اللون من الأدب على الأطفال .. فالشعر يكاد يترجم حركات الطفل التلقائية .. ولغته الأولى وأجهزة وعيه وشعوره .. إنه يستجيب له استجابات ممتعة حميمة .

وفى الدراسات الحديثة للإيقاع .. يتأكد دوره فى العمل والإنتاج

والإقبال على الحياة لأن الإيقاع بطبيعته مثير قوى لمناطق الحس والمشاعر الإنسانية .. والكلمة التى تُصب فى الإيقاع تملأ فراغ الوجدان بالحث على الفعل والنمو العقلى والعاطفى والأخلاقى .

وفى مجال الطفولة لا يختلف الأمر كثيرًا . فنحن نلاحظ أن الطفل كثيرًا ما يتعلق بالنص الذى يحتوى على إيقاعات راقصة متكررة .. فالجملة الإيقاعية التى تقابل جملة تماثلها تقريبًا فى الحروف تصبح أعلق بذهن الطفل وأكثر التصاقًا به .. لأنه يغنيها ويرقص عليها أحيانًا ويحفظها بيسر وسهولة .. وبالتالى يتحقق النجاح للشاعر حينما يدق على مشاعر الطفل بإيقاعات مبسطة .

إن الشعر لابد أن يستفيد فى مجال الطفولة من عالم الطفل نفسه . وإذا أراد أن يعرِّفه على عالم آخر .. عليه أن يمهده إليه فى حب وتشويق ..

والنغم الشعرى قريب جدًّا من مشاعر الطفل الداخلية المنسجمة .. ويمكن أن نلاحظ ذلك عنده حينما نطالبه مثلًا بتركيب أجزاء مفككة فى لعبته بحيث تأخذ شكلًا منسجمًا .. إن الطفل لا يلبث بعد مران قليل أن يكوِّن تلك الأجزاء المتناثرة فى شكل (منغَّم) منتظم - ينتظمه إيقاع نفسى وفنى - لأنه استجاب لمشاعره الداخلية المنسجمة ..

لكن .. إلى أى حد فطن الإنسان على مدى الزمان الطويل إلى حقيقة وجدان الطفل ومدى ارتباطه بالشعر .. هل استطاع الشعراء

حقًّا أن يقدِّموا للطفل ما يمتعه ويهذب سلوكه ويقوم ثقافته .. ؟

سوف تكون الصفحات التالية رحلة بحث وتنقيب وراء الإجابة عن هذه الأسئلة من أجل هذا الكائن المعجز المشاكس - الطفل - !

شعر الأطفال فى مصر القديمة

أجمل الحكيم المصرى القديم (بتاح حوتب) دستوره فى التربية حين قال :

« إذا نَضِجْت .. وكونت دارًا .. وأنجبت ولدًا من نعمة الإله .. واستقام لك هذا الولد .. ووعى تعاليمك .. فالتمس له الخير كله .. وتحر كل شىء من أجله .. فإنه ولدك .. وفلذة كبدك .. ولا تصرف عنه نفسك » .

– وجاء فى تعاليم مصرية متأخرة .. ما يؤكد مسئولية الآباء فى تربية أبنائهم على هذا النحو : « إنه تمثال من حجر ذلك الابن الذى لم يعلمه أبوه .. » .

وكان المصرى القديم يحرص على كثرة نسله .. ويعمل على حسن تعليم أولاده وتربيتهم .. وما كان يعرف سبيلاً إلى السعادة من حُرم نعمة الإنجاب غير اللجوء إلى التبنى .

ولم يكن هذا الحرص إلا ترجمة تلقائية لرغبة الآباء فى أن يكون أبناؤهم عنصرًا من عناصر الإنتاج فى المجتمع – كما هى الحال الآن

فى تمسك الفلاح المصرى البسيط بكثرة النسل وتشككه فى الوسائل الميكانيكية الحديثة أو ما يسمى "بالميكنة الزراعية .

ويذكر تاريخ أواخر الدولة القديمة أنه حين استبد الضعف والوهن بالبلاد .. أخذ الحكيم المصرى (إيبوور) يبصر أولى الأمر بما ساقته تلك الحال من قلة المواليد قائلا :

« حقًّا لقد غدت النساء مُقلات .. وما من واحدة تحمل .. وما عاد الإله - خنوم - يبنى أطفالا ! » .

أما العناية بالأطفال .. فلم يكن الرجل وحده من يقوم بهذه المهمة .. فقد شاركت الأم زوجها فى ذلك مشاركة فعلية .. ولعلها بدورها هذا قد تبوأت مكانتها الاجتماعية والأسرية كذلك ، وأشاد بدورها كثير من الكتاب فى الأدب المصرى القديم .. ومن ذلك ما جاء فى تعاليم الحكيم آنى : « اعط المزيد من الخبز لأمك .. واحملها كما حملتك .. لقد كنت عبئاً ثقيلاً عليها . وحين ولدت بعد تمام أشهرك حملتك على كتفيها .. وظل ثديها فى فمك ثلاث سنين كاملة ولم تكن تشمئز منك .. وهى التى أدخلتك المدرسة لتتعلم الكتابة .. وظلت تنتظرك كل يوم .. وتحمل إليك الخبز والجعة من منزلها .. وعندما تصبح شاباً وتتخذ لك زوجة .. وتستقر فى منزلك .. فضع نصب عينيك كيف ولدتك أمك .. وكل ما فعلته من أجل تربيتك .. ولا تلجئها إلى لومك أو الشكوى إلى الإله . ! » .

وقد صور المصريون القدماء السماء على شكل امرأة - ورمزوا

بها للإلهة (تحوت) التى اتخذوها إلهة للسماء - وهم بهذا يؤكدون فضل الأم وحنانها وتضحيتها فى تربية أولادها ..

أدرك المصرى القديم - إذن - أهمية أن يعنى بتربية أبنائه .. وكثرت فى ذلك الأمثال والرسائل التى تحض الآباء على تثقيف أبنائهم وتعليمهم وتهذيبهم فى كافة مناحى الحياة وما صوره فنانو تل العمارنة مما كان بين أخناتون وبناته من تعاطف وحب وحنان أشهر من أن يذكر .. وقد أطلق المؤرخ N.Davies على أخناتون فى هذه الصورة - أول رجل يحب الأطفال (أو) أحب الناس إلى الأطفال - وتجاوز ما اشتهر به أخناتون من أنه (أول فلاسفة التاريخ) .

وهناك ملاحظة أبداها بعض المؤرخين وتشكك فيها بعضهم .. تتعلق بأن المصريين القدماء - مثلهم مثل كثير من الشعوب .. كانوا يؤثرون الولد على البنت فى كثير من الأمور .. فالأب يشرك ولده فى متعة الصيد .. وفى أعمال الزراعة .. ويؤثره أيضا فى التعليم .. وإن صح ذلك فهو يؤكد لنا استمرار هذا الإيثار فى القبائل العربية - فيما بعد - وبعض مناطق الوجه القبلى .. ومع هذا فإن المصرى القديم كان يرحب بقدوم الولد أو البنت بنفس الحب ونفس الإيثار .. ونفس السعادة .. بل نجد الآباء والأمهات - فى نقوش كثيرة قديمة - كانوا يشاركون أبناءهم من الجنسين متعة اللعب .. والغناء .. والرقص والضحك .. وكان صدى

هذا واضحا لدى الأطفال فى شعورهم بالسعادة والإقبال على طاعة الوالدين ..

ويعتبر المصريون القدماء فترة الطفولة من أدق الفترات التى يحرصون على الاهتمام بها .. لإيمانهم بأهمية تنشئة أبنائهم تنشئة جيدة صالحة .

التربية والتعليم فى مصر القديمة

إن الغريب فى مصر القديمة أن التعليم فيها يتضمن ست مراحل تعليمية وتثقيفية هى :

١ - مرحلة تعليمية أولية يتلقى فيها التلميذ تعليمه فى مدرسة متواضعة ملحقة بالمعبد .. أو فى مكان تابع لمعلمه .. وهذه المرحلة تعنى أساساً بتعليم القراءة والكتابة .

٢ - مرحلة تعليمية متقدمة (المدارس النظامية العامة) .

٣ - مرحلة تطبيقية (تدل عليها كراسات تلاميذ عصر الرعامسة) - حيث كان التلاميذ يحضرونها فى مكاتب العمل فى الإدارات الحكومية المختلفة .

٤ - منهاج تربوى تثقيفى - وهى مرحلة شبة حرة .

٥ - ثقافة عالية تالية للمرحلة السابقة تعهدتها دور الحياة فى العصور المختلفة .

٦ - ثقافات متخصصة ومذاهب عرفت بها بعض المدن الكبرى .. والمعابد ومدارس الكهنة وتعتمد على المكتبات ونشاط العلماء .

ومن الطبيعى أن يكون لكل مرحلة مناهجها الخاصة بها بما يتلاءم مع قدرة التلاميذ على الاستيعاب ، وقد حاولت جاهداً - كما نفعل الآن - أن أتعرف على سنوات العمر فى كل مرحلة من هذه المراحل .. فلم أجد ما يوضح ذلك تمامًا .. لكن المصادر الموثوقة ربطت كل مرحلة بمناهجها التى تدرس بها .

فالمرحلة الأولى تدرس فيها قواعد اللغة .. بهدف تعلم القراءة والكتابة .. وكانت هناك وسائل كثيرة لتعلم اللغة تشابه ما يتم اليوم فى هذه السن المبكرة .. مثل ربط الكلمات بالغناء .. أو الصورة أو الصوت .. إلخ .

وكانت هذه المرحلة لأبناء الشعب جميعًا .. أما أبناء القصور .. فقد كان يشرف عليهم مربون أو معلمون أو مؤدِّبون .. وتبدأ من مجرد الحاضنة أو المرضع وتنتهى بالمربى الذى يقوم بالتثقيف والتعليم .. وكان المربى يتولى أميراً صغيرًا واحدًا أو أكثر ويشترط فيه سعة المعرفة والثقافة وحفظ الحكمة والاستشهاد بالأدب والشعر خاصة .

وحينما تبدأ مع الأطفال المرحلة الجماعية العامة (المدارس النظامية) فإننا أمام مرحلة تعليمية - مُهِّد لها من قبل - وهى

مرحلة القراءة والاستيعاب .

وأغلب الظن أنها مرحلة طويلة تمتد سنوات .. تهدف إلى (حشد) التعاليم والنصائح والمعلومات وعلوم الدين والحياة التى تؤهل التلميذ إلى المراحل التالية .

الأدب فى المرحلة الجماعية :

يكاد ينقسم الأدب فى مصر القديمة - بصفة عامة - إلى قسمين :

١ - أدب نثرى تعليمى تهذيبى يتضمن الحكم والأمثال والمواعظ وبعض القصص المستمدة من التراث .

٢ - الشعر : وهو بدوره لونان :

(أ) شعر تعليمى تهذيبى ويتضمن الحكم والأمثال والمواعظ .

(ب) شعر خالص فى صور أناشيد يحفظها التلاميذ ويقومون بغنائها .

وقد كثرت فى مصر القديمة تلك التعاليم التربوية التى كتبت شعرًا أو نثرًا ، والتى يمكن أن نطلق عليها (الأدب التهذيبى) وقد تميزت من حيث الشكل والمضمون بخاصيتين هما :

أولا : أن أغلبها موجه من والد إلى ولده (أو هى كتبت هكذا على لسان والد إلى والده) ، وهذه الخاصية تعطيها أهمية لدى

الطفل الذى يحترم كل ما يوجهه إليه أبوه .. ذلك الذى رباه .. وأصبح له قدرة على الحياة .

ثانيًا : أنها اعتمدت فى مجموعها على تقديم الحكمة وخبرة الحياة .

وهناك أمر جدير بالملاحظة على تلك النصوص .. فهى نصوص أودعها الكاتبون والحكماء خبرتهم الخاصة .. فأخذوا يعرِّفون أبناءهم من التلاميذ أموراً كثيرة من الحياة والواقع والدين قد تبدو أكبر من سنهم .

الشعر التعليمى :

سوف نرى من خلال عرضنا لبعض النصوص أن قدرة التلاميذ الصغار على استيعابها قدرة محيرة حقًا .. لكننا حينما نربط ذلك بواقع الحياة فى مصر القديمة .. تزول حيرتنا على الفور .. فالتاريخ يذكر عدداً من الملوك والحكام كانوا يتولون عرش مصر فى سن صغيرة (تحت العشرين) وبعضهم كان يتولى مناصب الكهانة والتعليم فى هذه السن كذلك .. وكان الأب فى ذلك الزمان القديم ينظر إلى ولده على أنه - رجل صغير - أو قل إن طفولته طفولة كبيرة جادة .. وكان حرص الأب على تعليم ولده القراءة والكتابة والعلم أكثر من حرصه على الاشتغال بمهنة خاصة .. فالثقافة بكل ألوانها تمثل ما يهدف إليه الأب من تربية ولده ..

وهذه تعاليم خيتى بن دواوف لابنه بينى يقول فيها :

« ياولدى عليك أن توجه (قلبك) إلى الكتب .. فلا شىء يعلو على الكتب ، ليتنى أستطيع أن أجعلك تحب الكتب أكثر من أمك .. والتلميذ حينما يبدأ طريق النجاح فإن الناس تعلى من شأنه » .

ثم يبدأ خيتى يحفز ولده على الثقافة ويوازن بين أن يكون مثقفًا وأن يكون صاحب مهنة عادية .. فيقول :

« رأيت صانع المعادن يعمل عند فوهة موقده وأصابعه متيبسة مجعدة مثل جلد التمساح ورائحته أنتن من رائحة فضلات السمك ..

والبنّاء يعمل فى كل صلب من الأحجار .. وعندما ينتهى منه تكون قد تكسرت ذراعاه وخارت قواه .. فإذا ما جلس عند الغسق يكون فخذاه وظهره قد تحطمت .. والتاجر يسافر إلى الدلتا ليحصل على ثمن بضاعته ويعمل فوق طاقته على حين يقتله البعوض ، أما النسّاج فى مصنعه .. فأمره أسوأ من أمر النساء اللاتى يجلسن فى المنازل » ، وهكذا مع بقية المهن .

ثم يصل الحكيم إلى بيت القصيد - وهو تمجيد مهنة الكتابة فيقول :

« انظر فإنك لا تجد مهنة من غير رئيس إلا مهنة الكاتب ..

فهو رئيس نفسه وما من كاتب ينقصه الزاد الوفير .. وأن الآلهة لترعاه » .

ألا نحس فى هذا النص الشعرى القديم أنه قد يفوق المستوى العقلى لتلميذ فى سن التعليم ، والذى نفترض أنه لا يتعدى السنين العشر .. إلا أنه نص يؤكد أيضا تلك النظرة الجادة للأطفال .. وحرص الآباء على أن يكون أبناؤهم مثلهم .. وأن يتفتحوا ثقافة وعلمًا وخبرة وإيمانًا بالحكمة التى تقول : « التعليم فى الصغر كالنقش على الحجر » .

ومن أبرز التعاليم فى هذه المرحلة كذلك تلك المجموعة التى ترويها البرديات القديمة .

١ - تعاليم بتاح حوتب لابنه الصغير :

وتعتبر من أقدم التعاليم فى الأدب الفرعونى (٢٦٧٠ ق . م تقريبا) وتتضمن مجموعة كبيرة من الحكم والأمثال والنصائح .. وهى تعاليم كتبت بالشعر - أو على أقل تقدير - كتبت بأسلوب أقرب للشعر .. تتوالى فيها الصور أمام أعيننا .. وتميط اللثام عن أهداف سامية وصور حية رائعة للحياة المنزلية والاجتماعية .. فنقرأ فيها أدب الحديث .. والغنى والفقر .. والتواضع والجد فى العمل - وحتى الزوجة فى معاملتها برفق - والصراحة والعطف والكرامة

والبعد عن الأذى .. والصمت والقناعة .. والطاعة وحب الناس .. إلخ ..

ومن هذه التعاليم تلك النصوص :

- إذا وجدت رجلاً يتكلم .. وكان أكبر منك وأشد حكمة .. فاصغ إليه .. واحنِ ظهرك أمامه (كناية عن الطاعة والاحترام) .

- إذا كنت فى صحبة جماعة من الناس .. وكنت عليهم رئيسًا ولشئونهم متوليا .. فعاملهم معاملة حسنة حتى لا تلام .. وليكن مسلكك معهم لا يشوبه نقص ..

- لا تنشر الرعب بين الناس فهذا أمر يعاقب عليه الرب ..

- عندما تجلس إلى المائدة فلا تنظر إلى ما وضع أمام غيرك . بل انظر إلى ما وضع أمامك أنت .. !

- كن صريحًا ولا تخف من أعمالك شيئًا ..

- كن بعيدًا عن الشر والعمل السيئ لكى تكون أعمالك مستطابة حسنة .. وتجنب الشراهة فهى رذيلة مهلكة ..

- كن سمح الوجه وضاء الجبين مشرق الطلعة .. مادمت حيًا .

- ما أجمل طاعة الابن ! إنه عبقرى فى سمعه .. عبقرى فى كلامه .. ذلك الذى يطيع كل ما هو نبيل .. إنه أحد أبناء (حورس) .

- حقًا .. إن الابن النجيب هبة من الإله .. إنه يعمل أكثر مما يؤمر به . ويفعل الخير ويضع قلبه فى كل أعماله ..

لقد جاء فى مقدمة هذه التعاليم أن الحكيم (بتاح حوتب) دخل على ملك مصر العليا والسفلى (إسكيسى) .. ثم قال له :

« مرنى يامولاى أن أجعل من ابنى خليفة لى .. يحتل مكانى .. فأعلمه عظات من يسمعون .. وآراء من سبقوا .. ! » .

فأجاب الملك :

« علمه العظة أولا .. حتى يكون قدوة لأولاد العظماء .. ويتحلى بالطاعة .. ويدرك كل رأى صائب ممن يتحدث إليه .. فليس هناك ولد أوتى الفهم من تلقاء نفسه » .

وتبين لنا هذه المقدمة كيف كان اهتمام الحاكم كذلك بتربية الجيل الجديد .. وحرصه على أن يكون أبناء الشعب أمثلة للعظمة والطاعة والسلوك الحسن .

٢ - أقوال الحكيم إيبوور :

ينظر إلى هذه الأقوال على أنها تقرير مفصل يشخِّص بصدق حالة البلاد السياسية والاجتماعية فى عصر الملك - بيبى الثانى - (الأسرة السادسة ٢٥٠٠ ق . م تقريباً) - وقد طال عمر ذلك الملك إلى ما يقرب من أربعة وتسعين عامًا ! . وتسبب ضعفه الذى يرجع إلى شيخوخته وكبر سنه إلى نهاية سيئة لعصره .

وهذه الأقوال تتألف من مقدمة نثرية تصف ما حل بالبلاد من فساد ، ثم ست قصائد شعرية فيها جوهر الموضوع نفسه .

أما المقدمة النثرية فقد جاء فيها :

« إن حراس الأبواب يقولون : دعنا نذهب لننهب .. والغسال يرفض أن يحمل حمله .. وصيادى الطيور استعدوا للقتال .. وصار المرء ينظر إلى ابنه كما ينظر العدو .. وغدا الأجانب يقحمون أنفسهم فى كل مكان .. » .

ثم يسوق الحكيم القصائد الست متتالية .. نقتطف منها ما يلى :

« حقًّا .. لقد شحب الوجه .. وقد تنبأ بذلك الأجداد ..

- حقا.. إن من ينهبون قد انتشروا فى كل مكان ..

- حقًّا .. إن النيل يأتى بالفيضان .. ولكن ما من أحد يحرث لأن كل إنسان خائف على نفسه ..

- حقًّا إن البلاد قد أصابها الدمار ..

- حقًّا إن الدلتا تبكى .. وأصبحت أموال الدولة مشاعاً للجميع .. » .

وفى القصيدة الأخيرة ينبه الحكيم بضرورة اليقظة فيقول :

« - تذكر ياولدى - كيف تعبد الآلهة فى الماضى ..

- تذكر .. كيف ينضج الطيب والبخور .. وكيف تراعى القواعد .. وتنظم أيام الشهور .

على أنه من الخير أن تسير السفن متوجهة إلى الجنوب .. وأن تبنى أيدى الرجال الأهرام .. وتشق الأنهار .. ويبدو الفرح فى أفواه الناس ! » .

والملاحظ على هذه الأقوال التى كان يتلقاها التلاميذ فى المرحلة التعليمية - أنها كانت تمس قضايا المجتمع ومشاكله .. وتجعل من يستمع إليها - صغيرًا أو كبيرًا - يشعر بما آلت إليه البلاد فينطلق ليفعل شيئاً من أجلها .. وفى الحقيقة ربما كانت تلك القصائد التى اقتطفنا منها سطورًا قليلة - تفوق عقلية الأطفال فى سنهم المبكرة - لكننا كما سبق أن أشرنا - تؤكد إمكان تقبل الأطفال لها من الآباء أو المعلمين - كما هى الحال فى تعاليم (خيتى بن داووف) والتى كانت شائعة فى الدولة الحديثة (٣٠٠ ق . م) .

إن من الصعب - والحال كذلك - أن نفصل فصلاً دقيقًا بين ما كان يقدم للصغار وما كان يقدم للكبار .. خاصة أن المدارس الجماعية تلك .. كانت المجال الوحيد لتدريس الأدب فى عصر الفراعنة مما يجعلنا - بنظرة عادلة - نفخر بأسلوب التربية الشاق الجاد الذى كان يطبق فى ذلك الزمن القديم والذى أدى بالضرورة إلى قيام - واستمرار - وإعجاز - تلك الحضارة الرائعة - حضارة الفراعنة ..

٣ - نصائح آنى :

وهذا الكتاب الذى يعود إلى عصر الأسرة الثانية والعشرين ، من عيون الأدب والحكمة وقد عثر عليه فوق لوح تلميذ صغير .. وتقول مقدمة الكتاب :

(هذه فاتحة تعاليم النصح التى ألفها الكاتب آنى الذى ينتسب إلى بيت نفر - رع - نزى) .

وفى هذه التعاليم يقول آنى لابنه فى أسلوب بسيط شائق :

« يابنى .. أحدثك بما هو حسن لكى يعيه قلبك ..

- لا تكثر من الكلام .. فالصمت خير لك .. لا تكن ثرثارًا بلا فائدة .. وكن قبل كل شىء حريصًا فى كلامك ..

- إن هلاك المرء فى لسانه ..

- اعرف قيمة ربك .. واحترم اسمه وتعاليمه .. وقدم له قربانك ..

- قدِّم الماء لأبيك وأمك .. اللذين انتقلا إلى قبرهما فى الصحراء .. وإياك أن تغفل هذا الواجب .. لكى يعمل لك ابنك المِثْل ..

- ادرس الأدب .. وضعه فى قلبك .. فيطيب كل ما تقول ..

- كن مجتهداً .. لأن الرجل الذى يظل عاطلاً خاملاً لا يكون شيئًا . » .

ونظرة أولى إلى هذه النصائح والتعاليم يتبين لنا بعض الأمور الهامة :

(ا) لقد وجد كثير من تلك النصائح فى ألواح تلاميذ صغار .. مما يدل - بالقطع - على أنها كانت بين مناهج التدريس العامة .

(ب) أنها كتبت فى وضوح وسلاسة .. وشاعرية كذلك (وليتنا

نعرف اللغة الأصلية إذن لأحسسنا بفنية هذه الكتابات) .

(جـ) أنها تضمنت نصائح نجد صداها فى العقائد السماوية وغير السماوية .. وفى القوانين والعرف والعادات التى التزمتها الشعوب فيما بعد .. مما يدل على قدرة الكاتبين – فى ذلك الزمان – وصدقهم ومهارتهم فى الإقناع والتنبؤ واكتشاف المجهول فى النفس الإنسانية .

(د) أنها تدعو إلى الخير والسلوك السوى والصمت عن الكلام الذى لا يجدى ، وأن اللسان هو موطن الخطر والهلاك .. (وكل هذه الأقوال لها صداها المعاصر فى الأمثال والعظات الدينية والاجتماعية مثل : إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب – وأيضا فى الأمثال الشعبية – لسانك حصانك – وهكذا) .

(هـ) أنها تدعو إلى الإخلاص فى عبادة الإله واحترام شريعته وضرورة التقرب إليه ..

(و) أنها تدعو إلى البر بالوالدين والإحسان إليهما ، تمامًا كما يدعو القرآن الكريم (وبالوالدين إحسانا) .

(ز) أنها تدعو إلى قراءة الأدب بألوانه المختلفة .. وعبارة (ضعه فى قلبك) عبارة متوهجة تكمن فيها كل الفائدة .. فالقلب موطن الشعور والعاطفة .. وكلما تغذى الصغير بما ينمى شعوره وعاطفته شب على القيم والحب والكمال .

ولهذا وجدنا بعدها عبارة (يطيب كل ما تقول) .. أى أنه لن ينطق إلا بكل شيء طيب حسن .

(حـ) أنها تدعو إلى العمل والاجتهاد .. لا إلى العجز والكسل .. فمن كان عاطلاً فهو نكرة فى المجتمع .. وليس له قيمة فى الوجود .

فإذا ما توغلنا أكثر إلى جوهر هذه النصائح وبنائها الفنى .. نجدها وقد اتخذت صفتين أساسيتين فى عرض الأفكار :

الأولى - الإقناع :

فمن المألوف أن الشعر - خاصة أسلوب الحكم والتهذيب - حينما يوجه إلى الناشئة فإنه ينبغى أن يلتزم مبدأ الإقناع .. وقد أخذت التعاليم المصرية سبيلها إلى الإقناع عن طرق شتى منها : التعقيب المنطقى - والاستشهاد بالمثل والحكمة - واستخلاص العبرة من أحداث ماثلة .. أو وقعت فى الماضى - ومحاولة ربط النتيجة بالسبب - والاستعانة بالوازع الدينى .

الثانية - التوسع والاعتدال :

وتمثل هذه الخاصية فى التوجيه السليم ومراعاة التوسط فى المناسبات المختلفة وفى معاملة الناشئة مع غيرهم ممن فى مستواهم .. أو مع من يكبرهم فى السن .. وبهذا يتجنب الطفل طرفى الإفراط

والتفريط .. ويتخذ طريق الحكمة والتعقل منذ الصغر .

وهذا التوازن الذى تدعو إليه هذه التعاليم تجعلنا نتعجب حقًّا .. إذ أن الأطفال كانوا يلتزمون هذا المنهج .. وكثيرًا ما كانوا يقومون بأعمال ومسئوليات فى الواقع أكبر من سنهم .. مما يدل على أن الطفل يمكن أن يعبأ بأفكار ومضامين .. تعيش معه .. وتجعله - ليس الطفل المدلل - ولكن - الطفل الكبير - أو الرجل الصغير -!

٤ - تعاليم أمنموبى :

يرجع تاريخ كتابة هذه التعاليم إلى العصر الممتد بين الأسرتين الحادية والعشرين - والثانية والعشرين - وهى تشبه إلى حد كبير تعاليم (آنى) من حيث الموضوع واللغة والذيوع والانتشار - حتى أنها كانت ضمن مناهج اللغة (المطالعة والحفظ) فى مدارس الدولة الحديثة .

أما مؤلف التعاليم فهو (الحكيم) أمنموبى إلى أصغر أبنائه (حور ماخر) .

وأهمية هذه التعاليم تعود إلى أنها تركت صداها فيما بعد فى حكم سليمان عليه السلام .. أو (سفر الأمثال) حتى أن العالم الألمانى (جرسمان) أرجع ذلك إلى نظرية مؤداها أن المدنية والأدب القديم كانا إرثًا مشاعًا بين الدول والشعوب المختلفة التى تجمعها منطقة واحدة .

وتتضمن هذه التعاليم ثلاثين فصلًا .. كُتب بعضها بالنثر .. وبعضها بالشعر .. ومن الفصول التى يتوهج فيه الشعر نقتطف هذه الفقرات :

لا تفكر فى أمور خارجية .. فكل إنسان مقدر له ساعته ..

- لا تجهد نفسك فى طلب المزيد عندما تكون قد حصلت (بالفعل) على حاجتك ..
- لا تئن من الفقر ..
- اغرس طيبتك فى أعماق الناس ..
- احفظ لسانك سليما من الألفاظ الشائنة ..
- لا تقرئ أحدًا السلام رياءً .. وأنت تحقد عليه ..
- لا تطمع فى متاع إنسان آخر .. فإن متاع الغير لا خير فيه لك ..
- لا تشارك رجلًا أحمق .. ولا تخالط رجلًا خائنًا ..

- خير لك أن تأكل الخبز وقلبك سعيد .. من الثراء الذى يصحبه النكد والشقاء ..
- لا تطفف فى الوزن .. ولا تنقص فى الكيل .. فإن الإله تحوت يراقب الميزان .
- لا تخش الغد .. مادمت تعتمد على الله ! .

ويتضح من هذه التعاليم أنها ترسم دستورًا عمليا للحياة .. وأنها

تفيض قوة وبلاغة وحيوية وشاعرية .. بل هى تكاد تكون تعاليم شاملة واسعة النظرة عميقة التأثير والمعنى .

٥ - شكاوى خوان أتوب :

أما خوان أتوب هذا فهو الفلاح الفصيح البسيط الذى خرج من قريته بعد أن حمَّل حميره بما يمكن أن يباع فى سوق (أهناسيا) - غير أن أحد موظفى الدولة (تحوتى نخت) وكان من أتباع أحد الكبار فى القصر الملكى - اعترض سبيله واستولى على حميره بما عليها من سلع ..

ولم يقف الفلاح إزاء هذا العمل صامتًا .. ولم يرض بهذا الظلم .. لكنه ذهب إلى العاصمة وقدم شكواه إلى سيده الكبير فى القصر الملكى .. طالبًا إنصافه من تابعه دون جدوى .. ويسمع الملك بأمر هذا الفلاح .. فأوصى بالعناية بأمره وأمر أسرته ، وجعله يبوح بشكايته التى دارت حول معانى العدالة والحق والإنصاف .

وقد حفظ الأدب المصرى القديم قصة هذا الفلاح بما فيها من أشعار سهلة تلقائية صادقة تدل على أن الشعر ينطلق حتى على ألسنة البسطاء .

ومن هذه الشكايات نقتطف هذه الفقرات :

- ياربان السفينة .

لا تدع سفينتك تغوص فى الرمال

أيها المعين لا تدع أحدًا يموت .
يامن تمنع الخطأ .. لا تدع أحدًا يهلك
أيتها الملاجئ . لا تساعدى التمساح على السرقة .
– أنت قوى نشيط الذراع .. جرىء القلب
ولكن الرحمة تجاوزتك
كن الملجأ واجعل من نفسك الملاذ
وجه لسانك للحق .. ولا تتبع الضلال
ولا تقل زوراً .. وراقب الحكام
لا تسلب وضيعًا أملاكه .. ولا ضعيفا قوته .
– إن ألسنة الرجال موازينهم
فإذا اختلت هذه الموازين فإنك تختل كذلك
لا تحجب وجهك عما تعرف
ولا تغفل عمن ترى
ولا ترد من سألك !

ولا شك أن مثل هذه الشكايات يمكن أن تضم إلى الأدب التعليمى باعتبارها تتناول العدالة والدعوة إلى السلوك القويم .. والخلق الحسن .

ونكتفى الآن بما سقناه من التعاليم والنصائح التى كتبها الحكماء – الشعراء – على أنها من الأدب التهذيبى .. ولاشك أننا

أمام هذا الكم الهائل - ما ذكرناه وما لم نذكره - لا يمكن أن ننكر هذا الجانب الهام - وهو الأدب التهذيبى - الذى يتناوله الحكماء بالشعر .. وعلينا أن ننظر إليه فى تمعن فى إطار عصره وظروف الحضارة التى وجد فيها ، ونضيفه باطمئنان إلى فن الشعر السائد فى تلك العصور القديمة .

الشعر الخالص :

إننا هنا أمام الشق الآخر من الأشعار ، بعد أن تناولنا آنفًا الشق الأول - الشعر التعليمى أو التهذيبى - وما نقصده هو الشعر الخالص .. أو ما يمكن أن نطلق عليه الشعر الدنيوى أو الاجتماعى أو البعيد عن المباشرة والتقريرية .

وقد زادت أهمية الشعر الذى يقدم للتلاميذ رغبة فى التعرف على جوانب الحياة بنظرة فنية : فحياة الفراعنة وانتصاراتهم وأعمالهم الفنية وما اتصل بها من رموزوتيجان ومدن وقصور كل هذا أفسح مجالا خصبًا للشعر .

لقد وُجدت أشعار تمجد الآلهة .. وأشعار تمدح الحكام .. أو بعض الطوائف التى تخدم الآلهة .. وأشعار تسجل الأحداث وتشيد بالانتصارات .. وأشعار تمجد الماضى والحاضر .. وأشعار فى الحب العفيف .. إلى آخر هذه الأغراض التى تعرف فى فن الشعر ..

ومن أشهر القصائد التى وجدت على مدى التاريخ الفرعونى

(نشيد النيل) وفيه يقول مؤلفه المجهول :

حمدًا للنيل ..
ينزل من السماء
ويسقى البرارى البعيدة عن الماء ..
وينتج الشعير .. وينبت الحنطة
وهو سيد الأسماك ..
وهو الذى يجدد للمعابد أعيادها
فإذا تكاسل انسدت الأنوف وافتقر الناس وهلكت الملايين ..
وإذا بخل .. ذعرت الأرض وبكى الكبير والصغير ..
وإذا ارتفع مرة أخرى وأشرق ..
تصبح الأرض فى حبور .. والناس فى سرور
وسرعان ما تبتسم الوجوه .. وتستريح القلوب ..

ويكاد هذا النشيد تتردد معانيه نفسها فى كل الكتابات الشعرية التى كتبت عن النيل فى العصر الحديث .. فإذا ما قرأنا نشيد النيل للشاعر أحمد شوقى - وقد كتبه أيضا للناشئة - لا نكاد نجد اختلافًا .. يقول شوقى :

النيل العذب هو الكوثر والجنة شاطئه الأخضر
ريان الصفحة والمنـظر ما أبهى الخلد وما أنضر

(إلى آخر النشيد)

كما وجدت إلى جانب القصائد والأناشيد التى تتناول النيل .. قصائد وأغانٍ أخرى تتناول الانتصارات المتتالية .. بما يمكن أن نطلق عليه بتعبير العصر (الأغانى والأناشيد الوطنية) .. والغريب فى هذه القصائد أنها أيضًا لا تختلف كثيرًا من حيث الإحساس والتجربة الوطنية فى أى عصر من العصور ..

ومن هذه الألوان تلك الأغنية التى تشيد بالنصر والتى كتبت فى عهد الملك (منفتاح) .. وفيها :

هذا الذى يفتح أبواب الأسوار (أى الحاكم) .
والذى يدع معابده تستقبل قرابينها
وهو الذى يقوِّى قلوب الألوف من البشر
ويقوِّض بها أركان العدو
إنه يصد الأعداء بشجاعة وهم يطئون أرض مصر

وحينما يعود الجيش منتصرًا من أرض المعركة نجد أنشودة أخرى تشيد بهذه العودة - وهى تعود إلى عهد الدولة القديمة - وفيها يقول الشاعر :

هذا الجيش عاد إلى وطنه موفقًا
فقد مزَّق بلاد سكان الرمال
هذا الجيش عاد إلى وطنه موفقًا
فقد دمَّر حصون الأعداء
هذا الجيش عاد إلى وطنه موفقًا

فقد أحضر جنودًا كثيرة أسرى ..

ومن يقرأ هذه القصائد الوطنية يلاحظ أن ظاهرة التكرار هنا قُصد بها تمجيد الجيش ، كما قصد بها كذلك تيسير حفظ الأنشودة وترديدها .. لتكون نشيدًا عامًّا لا صعوبة فيه ، والمعروف – في غياب وسائل الإعلام الحديثة – أن المدرسة هي العرين الأول لترديد مثل هذه القصائد باعتبارها جزءًا من مناهج التربية الوطنية ..

ولم يكن النيل وحده أو الجيش أو النصر موضوعًا للشعر الخالص الذي يردده التلاميذ ويغنونه .. وإنما وجدت قصائد أخرى وأناشيد .. من أشهرها تلك القصائد التي تغنى بها التلاميذ في فضل المربي (المعلم) .

ومن هذه القصائد .. ما كتبه تلميذ إلى معلمه يقول :

لسوف تهبط إلى سفينتك
عامرة من المقدمة إلى المؤخرة
وتبلغ قصرك البديع
الذي أقمته بنفسك لنفسك ..

وتستمر القصيدة هكذا تمجد المربي (المعلم) وتشيد بفضله في التعليم والتثقيف .. ويلفت النظر هنا أن كاتب القصيدة كان أحد التلاميذ .. مما يوضح لنا أن الشعر كذلك – مثله مثل مواد الدراسة الأخرى – كان يُدرس للتلاميذ .. وكان التلاميذ يكتبونه – أو هم

يحاولونه – وكان المعلم سعيدًا بذلك .. سعادة التلميذ الذى يكتب قصيدته فى مدح معلمه .

وهذا أمر يقف بنا أمام حقيقة مهمة .. هى أن الإبداع – والفن عامة بالضرورة – ليس مقصورًا على الكبار – أو الحكماء – فقد كان يمارسه التلاميذ صغار السن كذلك ماداموا يمتلكون الموهبة والقواعد الفنية للشعر ..

وسوف نرى فيما بعد حينما نتحدث عن التراث العربى مواقف مشابهة لموقف هذا التلميذ الصغير مما يجعلنا ندرك – عن يقين – قدرة التلاميذ على استيعاب أى شعر يقال .. حتى لو ظُن أنه يفوق إدراكهم .

كما أن الشعر فى هذا الزمان كان لونين : شعرًا بقافية .. وشعرًا بلا قافية .. ونسوق هنا – للإيضاح – تلك القصيدة المكتوبة بألفاظها المصرية .. والتى تظهر فيها القافية فى نهاية السطور .. تقول القصيدة (وقد كتبها أيضًا تلميذ إلى معلمه) :

بايك إهايت محم بحسو
إوتايك مروردو
إوك منتو ..
خفيتوك خرحرو
بامدت إيمك بنسو
إوك عقيتم باح نثرو

بريتم ماع خرو ..

ومن الأشعار كذلك ما تتحدث عن الآلهة فتقول :

أيتها الآلهة فى السماء
أيتها الآلهة فوق الأرض .
وأهل الجنوب والشمال
والمغارب والمشارق
أقبلو .. وتطّلعوا إلى (تحوتى)
وكيف يشرق بتاجه الجميل .

ولابد أن أناشيد (أخناتون) المعروفة باسم (أنشودة آتون) كان لها مكانها كذلك فى مدارس عصره .. بما تتميز به من البساطة فى التعبير .. والرقة فى الأسلوب ..

وتجدر الإشارة هنا إلى أن (أنشودة آتون) .. تلك ..قد وجد صداها - تكاد تكون فقرات مطابقة تمامًا - فى مزامير داود - خاصة الرموز رقم ١٠٤ - مما يدل على سعة رؤية أخناتون وقدرته على إضفاء صفات عالمية على معبوده (آتون) بحيث يرى فيها كل إنسان مصرى أو أجنبى : مثله العليا التى يتطلع إليها فى معبوده .. ومن هذه الأنشودة نقتطف هذه الفقرات التى كان لى شرف ترجمتها شعرًا :

يا من تسطع فى الآفاق جميلا
يا آتون ..

يا رب الأرباب
يا أول ما عاش .. وما كان
يا من تُشرق بالنور علينا
تغمر كلَّ الأرض بهاء
يا من تسبح فى الآفاق بعيدًا
لكن ضياءك يا محبوبى يمنحنا طول العمر ..
يا من تتعالى تغمر كل الأرض
تحنو بالحب على مخلوقاتك
يارب الأرباب ..
فإذا غبت مساءً عنا
أظلمت الدنيا .. وتلاشى النور .. وخاف القلب
يا آتون الرب ..
يا من سبَّحَتِ الأشجارُ بحمدك
يا من يتباهى الطيرُ بحبك
يا من تجرى الفُلْكُ بأمرك
يا من تبدع كلَّ جنين فى الأرحام .
يا من ترعاه طويلًا حتى يُولد حيًّا ..

....

ما أكثر ما تخلق يا محبوبى

يا أبهى من يشرق يامحبوبى

يا أقرب من يحنو ..

يا أعظم من يبدع .. يا محبوبى

يا آتون الرب .

(إلى آخر الأنشودة)[1]

كما كانت أسطورة إيزيس وأوزوريس (المعروفة) تُدرَّس أيضًا للأبناء فى صيغة شعرية مسرحية .. وخاصة فى تلك المواقف التى كانت بين إيزيس والآلهة .. ومنها أن قلب الإلهة قد رقّ للأم الثكلى (إيزيس) وناداها قائلاً :

تعالىْ إلى .. تعالىْ إلى

إنى إلهة ذاع صيتها فى المدينة

وقدْ اكتسبت من أبى (الإله) قدرةً سحرية

فمى له قدرة سحرية لا مثيل لها .

وهنا تضع إيزيس ابنها حورس بين يدى الإلهة التى تباركه وتمنحه القدرة على الحياة ..

ولا شك أن الأساطير المصرية القديمة قد لعبت دورًا خطيرًا فى الأدب المصرى ، وكانت تمثل جانبًا من دراسة الأدب القديم (التراث) فى دور العلم .. وكان الأطفال يستمتعون بسردها

(١) انظر مسرحية (أخناتون) للمؤلف - دار المعارف ١٩٨٢ .

وبالأشعار التى تتخللها للآلهة ، أوفى مواقف أخرى تدل على لعواطف أو الانتصارات وغير ذلك .

ووُجدت نصوص كثيرة تتحدث عن انتصارات القادة فى المعارك .. ومنها ما يمدح - رمسيس الثانى - ويتحدث عن نصر قادش على وجه الخصوص .

وقد عثر أيضًا على دعاء مكتوب بالشعر قاله (رمسيس) حينما حوصر فى معركة قادش .. وقد وجه هذا الدعاء إلى الإله آمون .. يقول فيه :

ما هذا يا أبتِ آمون
أحقا يتخلى الأب عن ولده
ألم أذهب إلى ميدان المعركة بأمرك

....

ما من شىء طيب إلا أديته فى محرابك
بحق هذا كله أدعوك
فأنت أقرب منى .. من مائة ألف من الرجال .

ومن النصوص الشعرية التى تتعلق بالسلوك العام المرتبط بمراقبة الآلهة .. يوجد هذا النص الذى ينسب إلى الحكيم (عنخ شا شنقى) .. ويقول فيه :

إذا غضب رع على أرض .. نسى حاكمُها العرف
إذا غضب رع على أرض .. عُطِّل فيها القانون

وأبعد عنها الطهر
وعُطل فيها العدل
وسقطت فيها الأقدار
وضاعت فيها الثقة
وارتفع الجاهلون فيها وسادوا
وانخفض الحكماءُ وهانوا
وعز الأغبياء .. وذل العلماء .

وكل هذا من غضب الآلهة .. ومن إرادة الإله كذلك .. وهى نفس العقيدة بقدرة الإله على التصرف فى خلقه والتى نجدها فى الكتب السماوية فيما بعد .. (وإذا أردنا أن نُهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها) « الإسراء - ١٦ » .

وكما هى الحال فى دراسة الشعر فى المدارس .. كان الغزل يمثل جانبًا هامًّا من هذه الأشعار وقد عثر على كثير من القصائد الغزلية على ألواح الفَخار وأوراق البَردى تحكى مشاعر الفتيان للفتيات على نحو لا يبدو غريبًا عما يحكيه أحفادهم بعد آلاف السنين ..

ويتأكد بهذا أن الحضارة العربية - فى الجزيرة العربية - كانت على اتصال دائم بالحضارة المصرية القديمة وآدابها - خاصة الشعر - حتى اشتهر الشعر العربى : بالغزليات .. ومنها ما تشابه مع الغزليات المصرية القديمة ..

لقد تراوحت النصوص القديمة بين الحوار .. والحب .. وإشراك

الطبيعة فى العاطفة المتبادلة والأغانى المرحة وغيرها مما يتعلق بعواطف المحبين .

فهذه قصيدة كتبتها عاشقة لحبيبها عن شجرة التوت .. تقول فيها :

الشجيرة التى زرعتها بيدك
تحرك شفتيها لتناجيك
ما أحلى أغصانها والنسيمُ يداعبها
فيُصدر عنها هذا الهمس .
إنه حلوٌ كالعسل ..
والغصون .. تشدها الفاكهة
إلى أمها الأرض ..

ويعتبر الأدب المصرى القديم أسبق إلى الحكاية على أفواه الحيوان .. إذ يرجع تاريخ كتابتها إلى القرن الثانى عشر قبل الميلاد .. ومن بين هذه الحكايات التى وجدت على أوراق البردى حكاية (السبع والفار) .

خلاصة :

كانت رحلتنا السريعة تتركز حول الأدب - و خاصة الشعر - الذى كان ضمن المواد التى تدرس فى المرحلة التعليمية الأولية فى المدارس النظامية .. وتلك المرحلة هى التى تعنينا فى دراستنا ونحن

نطوف مع الطفل الذى يتلقى فى هذه السنوات الأولى .. ما يساعده على النمو العقلى .. والنضج الوجدانى .

ولهذا لم نتعرض للمراحل التالية باعتبارها تخرج عن نطاق الدراسة إلى التطبيق .. وباعتبار الدارسين فيها قد تجاوزوا عمر الطفولة المفترض .

وخلاصة ما نود أن نخرج به .. أن التربية المصرية القديمة قد سلكت مسلكًا وسطًا يستهدف غايات مخلصة فى التعليم والتثقيف .. حيث تضمنت قواعد السلوك والأخلاق وسبل العبادة الحقة والحياة السليمة .. وكان أوضح أهداف التربية في ذلك العصر القديم – حتى أحدث الدول فيه – أن تكفل للناشئ عقلاً ناضجًا .. وفكرًا واعيًا متفتحًا .. لمواجهة الحياة والمشاكل اليومية .

وكان الشعر يمثل جانبًا هامًّا من جوانب الأدب طوال عصور الفراعنة المختلفة .. وكان ذا شقين : شعر يدخل ضمن الأدب التهذيبى أو الدينى .. وهو صياغة سلسة للحكم والأمثال والنصائح لكبار الحكماء – وأحيانًا كتبه الآباء – وشعر خالص يأخذ بيد الطفل إلى عالمه الواقعى والوجدانى معًا .. فيتناول كل شئ من حوله فى أغراض شتى دينية واجتماعية ووصفية وغزلية ووطنية .. وغيرها .

ووجدت محاولات قادرة لكتابة الشعر على يد الأطفال أنفسهم .. فكانوا يكتبونه بخط واضح كبير .. ويفسحون له فى

ألواحهم وبردياتهم الصغيرة .. وكانوا ينظرون إلى معلمهم نظرة احترام وتقدير وينشئون أشعارًا فيهم .. والملفت للنظر أنها كانت أشعارًا نلمس فيها سحر البيان والحكمة كذلك ، وكان شعار الأطفال الذين يكتبون الشعر هو « لا تَقُلْ أجدْتَ الكتابة مادمت لست كذلك .. ولا تقل إني متعلم ، واستمر في تحصيل المعرفة » .

ولا شك أن مبدءًا كهذا يضع الطفل أمام مسئولية كبيرة في هذه السن المبكرة .. ومجتمع هذا بشأنه مع أطفاله .. يعطينا إجابات شافية عن أسباب القوة والعبقرية التي سادت عصور الفراعنة .. فما من شك أن هؤلاء الأطفال هم الذين - بعد سنوات قليلة - أصبحوا حكامًا وحكماء وقوادًا وكتبةً وكهانًا .. وأضافوا الكثير إلى الحضارة لتكون من أكبر حضارات العالم القديمة فنًّا وأدبًا وقدرة على الإبداع ..

وقفات مجملة أخرى مع الشعر
فى بعض الحضارات القديمة

رأينا استكمالا لملامح الصورة القديمة - أن نتوقف قليلاً عند أبرز القسمات التى اشتهرت بها بعض الحضارات فى مجال الشعر الموجه للأطفال .. ولا ندعى أنها سوف تكون وقفات جامعة مانعة .. لكننا قصدنا مجرد التعرف .. تاركين لمن يريد أن يستزيد أن يعود إلى عشرات من المراجع الموثوقة فى هذا المجال .. مكتفين بما فصلناه - آنفًا - عن حضارتنا المصرية القديمة .. باعتبارها - بلا شك - أبرز الحضارات وأعرقها إنتاجًا أدبيًّا - خاصة فى مجال الشعر - بالإضافة إلى تأثيرها المباشر فى الحضارات المجاورة ، والذى يمتد أثره إلى عصرنا هذا .

١ - وادى الرافدين :

لقد نشأت وازدهرت فى كثير من بلاد الشرق حضارات ومدنيات .. ولم تكن تلك الحضارات بمعزل عن بعضها البعض .. بل اتصلت وأخذت وأعطت .. وكان من أهم تلك الحضارات مصر ومن

بينها وادى الرافدين .. إذ نشأت فى كل منها حضارة أصبحت منارًا ومعينًا لما جاورها من المناطق .

وقد ظهرت الكتابة فى حضارة وادى الرافدين فى وقت قريب من اختراع الكتابة لدى المصريين القدماء .. والمهم هنا ليس فى بحث من سبق الآخر إليها .. لكن المهم هو أن تلك الحضارة التى نشأت على ضفاف الرافدين كان لها أيضًا - بحكم الجوار .. وبحكم الإبداع معًا - ملامحها الثقافية التى انعكست على الأدب والتهذيب والأمثال .. ولا شك أن ألواح (سومر) المشهورة تشهد لنا بذلك شهادة لا يدانيها أى شك .

ويذكر تاريخ الحضارة أن عددًا من المدارس قد ظهر فى الألف الثالث (ق.م) .. فى جميع بلاد سومر .. بحيث صارت الكتابة تدرس تدريسًا منظمًا .. وعثر على كثير من الألواح المدرسية المشابهة لألواح التلاميذ فى مصر القديمة - يرجع تاريخها إلى ٢٥٠٠ ق.م على وجه التقريب .

على أن التعليم هناك لم يكن عامًّا ولا إلزاميًّا .. فكان معظم الطلاب من الأسر الغنية ، أما الفقراء فكان من الصعب عليهم توفير المال، والوقت اللذين يتطلبهما التعليم الطويل الأمد ..

وكان مدير المدرسة السومرية يدعى (أوميا) أى الخبير أو الأستاذ - وكان من ألقابه (أبو المدرسة) أما التلميذ فقد كان يلقب (بابن المدرسة) .

وتؤكد الوثائق التاريخية أن المدرسين السومريين كانوا يستعملون العصا لمن يتأخر فى بداية اليوم الدراسى - كما كانوا يرضخون التملق ويستجيبون للرشاوى التى كان يقدمها لهم تلاميذهم .

ومن حسن الحظ أنه عثر على لوح به قطعة أدبية رائعة تتحدث فى هذا الموضوع ، وهى بلا شك موضوع إنشائى كتبه أستاذ من أساتذة تلك المدارس فى صورة حوار على هذا الشكل :

الأستاذ : أيها التلميذ .. ماذا كنت تفعل منذ أيامك المبكرة ؟

التلميذ : كنت أذهب إلى المدرسة ..

(ثم يحكى لنا ذلك التلميذ ما كان يحدث فى اليوم المدرسى وما لاقاه من عنت وضرب وتأنيب وكيف قال له الأستاذ بعد ضربه ..)

الأستاذ : إن خطك ردىء وغير مرض ..

(ولم يسع التلميذ إزاء ذلك إلا أن يوجه أباه لشراء ود المدرس فيدعوه لزيارته وبعد أن دخل البيت أجلسه فى أشرف مكان .. وقام التلميذ بنفسه على خدمته وأخذ يستعيد أمام أبيه كل ما تعلمه من فن كتابة الألواح .. ثم إن الأب قدم الخمر للمدرس وقدم له الطعام وكساه بحلة جديدة .. وأهداه هدية ووضع خاتماً فى أصبعه !) .

وكان منهج الدراسة فى المدرسة السومرية قسمين : قسم علمى قائم على البحث - وقسم أدبى قائم على الإبداع .. وما يهمنا هنا هو القسم الأدبى .. حيث كان يعتمد أساساً على الدرس

والاستنساخ وتقليد مجموعة كبيرة مختلفة من التآليف الأدبية تبلغ المئات .. كانت غالبتها العظمى شعرية فى تراكيبها .. وهى تتراوح فى مقادير أطوالها من قطعة قوامها أقل من خمسين سطرًا ، إلى قطعة مطولة تكاد تصل إلى ألف سطر ، ويمكن أن نتعرف على هذا الأدب الذى كان يقدم للتلاميذ فى سن الدراسة فى الأبواب الآتية :

١ – الأساطير وقصص الملاحم على هيئة قصائد قصصية تشيد بأعمال آلهة السومريين ومآثر أبطالهم .

٢ – التراتيل الدينية لتمجيد الآلهة والملوك .

٣ – المراثى فى ندب الدمار الذى حلَّ بالمدن السومرية .

٤ – مجموعات الحكمة والأمثال المروية على ألسنة الحيوانات أو حتى فى صورة مواعظ ورسائل وأقوال وكانت فى صور شعرية رائعة .

والشعر فى أدب وادى الرافدين – سومريًّا كان أم بابليًّا فيما بعد – يماثل أنماط الشعر فى الحضارات القديمة .. كان يخضع لفن خاص من النظم والتأليف .. فهو من أبيات .. قوام كل بيت من مصراعين (الصدر والعجز) – وكان موزونًا ولكنه غير مقفى .. فهو بذلك قريب من الشعر العبرانى واليونانى والرومانى الذى كتب فى أزمان مماثلة أو تالية .

كما كان الشعر يتميز بكثرة التكرار والإعادة .. مما قد يبعث على الملل أو السأم فى بعض المواقف وخاصة فى الملاحم الشعرية –

مثل ملحمة جلجامش - إلا أنها فى قصائد أخرى قد يقصد بها تقريب الشعر إلى الوجدان .

وقد ترجمت ملحمة جلجامش إلى العربية أكثر من مرة .. وهى تحتوى على مواقف بطولية وعاطفية .. كما تتضمن تصورات لخلق الكون مما كان الأولاد يدرسونه فى مدارسهم .

أما التراتيل الدينية لتمجيد الآلهة والملوك فهى كثيرة فى تلك الحضارة منها ما أخذ جانب الإرهاب ومنها ما أخذ جانب الترغيب والمواساة ومنها .

« من سلك سبيل العدوان واغتصبت يده ما ليس له .
من نظر نظرة رضا إلى مواطن الشر..
من بدل الوزن الكبير بالوزن الصغير ..
من أكل ما ليس له ولم يقل ما حدث ..
ومن قال لآكلن ما حُرم .. ولأشربن ما حرم .. ،
فسوف يُعاقب على جرائمه .. »

ومنها أيضًا هذا النص الذى يشبه المناجاة :

« يا إلهى أريد أن أقف بين يديك
أريد أن أعرض عليك أمرى وأندب مرارة سبيلى .
إن الدموع والنواح والجوع ملازمة لى ..
يا إلهى ساعدنى على النهوض كالبقرة البريئة
إلى متى ستظل مهمِلا إياى وتتركنى بلا حماية

إلى متى ستتخلَّى عنى وأبقى بلا هداية .! »

ولم تكن أشعار الوصايا والحكم بأقل من الأغراض الأخرى .. فقد كثرت تلك الأشعار - خاصة فى الأدب البابلى - وهى تحمل كثيرًا من ألوان النصح والأمثال .. ومنها تلك الوصية التى يوصى بها أب ولده الصغير .. ويقول فيها :

- يا ولدى ..

« إن كنت عاملاً .. فلتكن فطنتك معتدلة
وليكن فمك حيِيًّا .. واحترس فى قولك
ويل لك من البذاءة والبغضاء .
لا تقل ما ليس لك به علم ولا تعط النصيحة كاذبة
إن مَن يفعلْ سوءًا يصبحْ مهانًا ..
لا تُسِئْ إلى غريمك
فإن المسىء إليك .. بالجميل يكافأ ..
وعامل عدوك بالعدل ..
والذى يجور عليك بالصبر ..
اضرع لإلهك كل يوم
وليكن قلبك مفعمًا بالخشوع . »

ويوضح هذا النص تشابهًا كبيرًا مع كثير من النصوص فى مصر القديمة .. كما يتضح منه كذلك دور الآباء فى تربية الأبناء على كثير من القيم الخلقية والدينية ..

أما المراثى وندب الدمار الذى حل بالبلاد .. فقد كثر الشعر الذى قيل فيها مما يرتبط بالذات أو يسقط على النفس .. كمثل قول المشتكى الباكى الذى يعزو كل إخفاق له إلى القضاء والقدر فيقول :

« لقد ولدت فى يوم نحس »

– وغيره .. الذى يصور الارتباك والاضطراب وقلق الناس :

« كتب علينا الموت فلننفق ..
ومادمنا نعيش عمرًا طويلًا فلنقتصد
يقولون إن الزرع المبكر سيفلح .. فمن أدرانا ..
ويقولون إن الزرع المتأخر سيفلح .. فمن أدرانا ..
خير للفقير أن يموت من أن يعيش .. ! »

وعلى الطرف الآخر نجد قصائد غزلية تشيد بالحب والجمال والعاطفة المتدفقة فى صور قصصية بديعة .. والغريب أن كثيرًا من هذه الأغانى كان يتلوها الصغار ليس فقط فى المدارس ولكن أيضًا فى المواسم الدينية والاحتفالات العامة .. ومنها هذا النص :

« أيها العريس .. نم فى بيتنا حتى طلوع الفجر
إننى أعرف كيف أدخل السرور إلى قلبك .
اجعلنى امنحك شيئًا من الملاطفة والتدليل » .

أما الحكمة والمثل لدى حضارة وادى الرافدين ، فقد دعا الأدب

الذى يتناولها إلى الخلق الرفيعة والتهذيب كما هى الحال لدى الأدب التعليمى فى مصر القديمة .. ومن هذه النصوص :

« لا تسئ إلى خصمك ..
أحسن إلى من يسىء إليك ..
عامل عدوك بالعدل ..
التقوى تولِّد السعادة ..
وتقديم القرابين يطيل الحياة ..
والصلاة تكفر الذنوب .. »

كما وجدت لدى هذه الحضارة فكرة انتشرت أيضًا بين العبريين ، وهى ما يلاقيه الإنسان من ألوان العنت والشقاء والصبر بما يذكرنا بسفر أيوب - لماذا يمتحن الرجل الطيب بالشقاء -

ومن هذه النصوص التى تعالج هذه الفكرة فى شعر وادى الرافدين :

« لقد بلغت غاية العمر ومضيت إلى ما وراءها
وتلفتُّ حولى .. فإذا شرٌّ فوق شر
ضيقى يزداد .. والعدل يفرُّ من أمامى ..
وليس لى إلا الصلاة والتضرع
إلى متى يا إلهى هذا الشقاء .. »

والملاحظة هنا فى الشعر السومرى والبابلى .. أن التقاليد قد لعبت دورًا كبيرًا فى الأدب ، وحددت طبيعته المحافظة بل الجامدة فى

كثير من نصوصه .. ولهذا فإنه كان يُقدَّم للصفوة فقط باعتبار أن التعليم هو المجال الوحيد لانتشاره .

وكان المؤلفون يترددون كثيرًا فى إبداع العمل الأدبى .. فليس كل نص يقبل ليدرس أو ينتشر فى مدارس التعليم . إلا إذا كان مطابقًا للشروط العامة التى تخضع للتقاليد المحافظة .

كما كان يتسم الأدب بالمبالغة فى وضع المقاييس .. وبالتكرار لكثير من الأنماط والأشكال وكان المؤلف يميل إلى إخفاء شخصيته وراء الصور التقليدية .. فجاء الشعر - والأدب عامة - شكليًّا خاليًا من الطابع الشخصى .. محافظًا إلى درجة الجمود !

٢ - الحضارة اليونانية :

لقد تركت اليونان لنا أدبًا رفيعًا امتاز بالجمال والبساطة وصدق التعبير .. أبدع معظمه فى أثينا .. التى بقيت قرنًا ونصف قرن المركز الأول للثقافة العالية والفنون الجميلة .

ولن تنسى الذاكرة أغانى بنداروس .. ومسرحيات إيسخيلوس ومآسى سوفوكليس وروايات أريستوفانيس وأشعار يوريبيدس وتاريخ هيرودوت .. وأساطير إيسوب مما كان غذاءً أدبيًّا لجميع العصور .

ومنذ القرن السابع ق.م كان للإغريق شعراء إيليجيون وغنائيون - أى شعراء - ينظمون فى أبيات شعرية إحساساتهم الشخصية

والأفراح والآلام والحكم والأمثال .

وما يهمنا من هذه الأشعار جميعها ، ما كان يقدم كتنعر تعليمى يُقدم إلى التلاميذ ، إذ تعود القصيدة التعليمية إلى شاعر يسمى (هزيود) خلَّف لنا قصيدتين ، إحداهما عن عائلات الآلهة .. والأخرى عن أعمال الناس .

ومن قصيدة عائلات الآلهة نقتطف هذه السطور التى تقول :

« ظهر إلى الوجود
عندما اختلط الحب بين ذكر وأنثى
فى البدء كان الخواء
ثم جاءت (الأرض)
ثم وجد الحب أجمل الخالدين
وخلف هذا كانت الظلمة والليل
والهواء والنهار .. » .

وتبلغ هذه القصيدة التعليمية (١٠٢٢ سطرًا) يتحدث فيها عن بداية الخلق وفكرة الآلهة ومظاهرها المختلفة وتطورها .

أما القصيدة الأخرى التى تتحدث عن أعمال الناس اليومية .. فهى قصيدة مليئة بالحزن والشجاعة فى آن واحد .. لأن المؤلف يرى أن العالم ردىء .. والناس ظالمين .. وينتهى دائمًا إلى أننا ننقذ أنفسنا من كل هذا بالهمة والمثابرة والعناد .. وأنه ليس هناك إلا شقاء واحد حقيقى ألا وهو اليأس .

وتعود مثل هذه القصائد التعليمية على مدى التاريخ الإغريقى على أيدى شعراء آخرين مثل كاليماك .. وأبولونيوس وغيرهما .

كما وُجد لون من الشعر يسمى شعر (التقريع) .. وهو عبارة عن قصائد قصيرة جدًّا مقتضبة موجزة يحسها المتلقى كسياط التقريع .. وكان من أشهر مؤلفى قصائد التقريع (ميلياجر) .

إلا أننا يمكننا أن نتابع بدقة نماذج الشعر المختلفة لدى الحضارة اليونانية .. فتلك لا تقع تحت حصر .. ولا مجال هنا لمثل ذلك .. لكن وقفتنا سوف تكون مع عمل لا يزال مصدرا خصبًا من مصادر أدب الأطفال فى العالم المعاصر .. ذلك هو أمثال أو حكايات .. أو خرافات إيسوب ..

لقد شغل العلماء أنفسهم من قديم الزمان بتحقيق مولد إيسوب - تمامًا كما شغلوا بهوميروس وغيره من مؤلفى التراجيديا اليونانية القديمة ..

ويكاد يجمع الباحثون على أنه ولد عام ٦٢٠ ق . م وأنه عاش فترة من حياته عبدًا يعانى أغلال الرق .. لكنه اشترى حريته بالحيلة البارعة والذكاء النادر .. واستطاع بحكمته أن يشق لنفسه طريقًا فى حياة الأحرار .

وقد أقام فى مدينة ساروس وندبه ملكها فى سفارات شتى .. وفى هذه الرحلات كتب قصصه وخرافاته فى تهدئة الخواطر وإخماد الفتن

فى بعض المدن اليونانية .. حتى انتهى به المطاف إلى (دلفى) .. لكن حياته انتهت بالقتل .

وتعتبر هذه الخرافات أول لون أدبى يونانى قديم أنطق فيه الشاعر الطير والحيوان بأعمق الحكم وقد ترجمها إلى اللاتينية فايدروس .. الذى قلده كتاب كثيرون فى الغرب ونقلوا عنه ، خاصة الشاعر (لافونتين) .. أما فى العربية فقد ترجمت أكثر من مرة .. ونظمت على يد محمد عثمان جلال وأحمد شوقى ، وغيرهما .

وفى عام ١٩٤٣ أصدر الكاتب أ .د. وينتل سيرة ذاتية عن إيسوب .. وقد فهم الكاتب خرافاته على أنها تربوية أو تعليمية ، وأنها ثمرة ملاحظة ونتيجة إحساس .. وخلاصة تجربة طويلة .. حتى أننا نتساءل عن مدى تأثر كتاب مثل (كليلة ودمنة) بما سبقه من كتابات على ألسنة الحيوانات ، سواء أكانت فى الأدب المصرى القديم أو فى أدب وادى الرافدين أو فى خرافات إيسوب .

وقد كان إيسوب حكيمًا حينما كتب آراءه على ألسنة الحيوان والطير .. معبرًا عن اضطهاد السلطة .. والسيطرة الجاهلة من القوى المسئولة على الضعفاء والمساكين .. وربما كانت هذه الأسباب نفسها هى التى دفعت الكتاب إلى أن يكتبوا على ألسنة الحيوانات .. ويأتى فى مقدمتهم العصر الحديث جورج أورويل (١٩٠٣ - ١٩٥٠) حين عبر فى روايته (مزرعة الحيوانات) عن خشيته على الحرية الفردية من تسلط السلطة الحاكمة ..

ولا شك أن المدرسة اليونانية القديمة - خاصة فى عصر الإسكندر - كانت تهتم بالأدب التعليمى - وحتى حينما استحال العالم الإغريقى إلى أقاليم رومانية ظل مركزًا للأدب كذلك -

وفى عصر البطالمة زاد الاهتمام بالمكتبة وإدارتها .. وقام العلماء بتصنيف كتبها وتقسيمها حسب الموضوعات .. ووضعوا لها الفهارس .. وكان (زنودوتس) أول أمين للمكتبة فى ذاك العصر .. اهتم كثيرًا بتبويب الشعر القصصى والغنائى .. وعَهِدَ إلى مساعده بتصنيف الكوميديا .

كما شغف أدباء الإسكندرية بكثير من ألوان الأدب والشعر .. كان من أشهرها ذلك الشعر الذى يتحدث عن الريف ومناظره والتغنى بالحياة ووصف الطبيعة وجمالها .. وكان هذا الباب جديدًا على الشعر .. وسُمى بالشعر الرَّعْوى .. ومن أشهر شعراء هذا اللون ثيوكريتوس - موسخوس - وبيون وغيرهم .. ومن أشهر قصائد ثيوكريتوس قصيدته الطويلة (دافنس) وهو المثل الأعلى للرعاة عند اليونانيين يقول فيها :

« وداعًا أيها الينبوع
وداعًا أيتها الأنهار التى تحمل ماءها العذب إلى البحر العظيم .
وداعًا ذئاب الجبل
وداعًا أيتها الدببة

وداعًا بنات آوى ..
إن صديقكم الراعى لن يتردد بعد اليوم على الغابات .
ولن يرتاد الأحراش والأدغال .
أى صديقاتى ربات الشعر
هلم لكن .. ابدأن أناشيد الريف ! .. »

ويسير الشاعر موسخوس على الدرب نفسه .. وله قصائد رائعة رعوية أو ريفية .. من أشهرها تلك القصيدة التى أطلق عليها أمثال ريفية .. وهى تتضمن حِكَمًا مختلفة - يشك الكثيرون فى أنها لموسخوس وحده .. ويشركون ثيوكريتوس وبيون فيها .. وما يهمنا فى هذه القصيدة أنها مثل من أمثلة الأدب التعليمى فى الأدب اليونانى .. وقد جاء فيها :

« يابنى لا تلجأ إلى الناس دون مبرر
ولا تعتمد على الغير فى إنجاز عملك
حاول أن تصنع مزمارك بنفسك
- كل شىء يتم بمشيئة الآلهة -
وبعونهم تهون الصعاب ..
وتنتهى الأمور على ما يرام .. » .

ولا تخرج هذه الأمثلة على ما أثبتناه آنفا من أن الشعر اليونانى كان يخضع لتقاليد جامدة ينتظمها الخوف والذعر والتقديس

والخنوع .. وأنه كان يُقدَّم للصفوة من أبناء الطبقات القادرة على تَلَقِّى العلم .

ويتعلق بهذا التشخيص ظاهرة خاصة عرفت فى الأدب اليونانى على مر العصور ، تلك هى ظاهرة الغزل فى الغلمان - أو الغزل المذكر - وقد ذكر ذلك هيردوت فى كتابه الأول ، وأفلاطون فى مأدبته - ولا سيما فى عصر الإسكندرية - وقد نظم كثير من الشعراء فى هذا اللون منهم على سبيل المثال ما كتبه ثيوكريتوس فى قصيدته التاسعة والعشرين ، والثلاثين .

« إننى واثق من أنك لم تسع إلى حبى
وأنك لا تحبنى الآن من قلبك
أما أنا فأعيش بنصف روح
لأن فتنتك استقلت بالنصف الآخر
رضاك يسعد أيامى ..
وإعراضك عنى يردينى فى حلكة الظلام
فهل يرضيك أن تترك حبيبك نهبًا للآلام .. »

وأغلب الظن أن هذا اللون من الشعر قد أدى دورًا عكسيا فى أساليب التربية .. بل كاد يكون شعرًا سريًّا لا يطلع عليه إلا القليلون .. مما جعل الغموض يحيط بما كان يقدم داخل المدارس من الأدب .. وبما لا يقدم .

وأخيرًا .. لقد قصدنا فقط أن نضع خطوطًا عامة يسهل بها المقارنة بين الحضارات القديمة فى آدابها .. خاصة تلك الآداب التى تُقدم فى سن الطفولة .. ومدى اهتمام القدماء بهذه الألوان اعتمادًا على المصادر المتاحة بين أيدينا .

٣ - الرومان :

يعتبر الأدب الرومانى بفنونه المختلفة صورة منقولة عن الأدب اليونانى .. ولا يستثنى من ذلك إلا شعر الهجاء .. الذى ابتكره الرومان .. ولم يعرفه اليونان بالصورة التى اتخذها فى الأدب اللاتينى .

وبهذا يمكن أن نفسر الصلة الوثيقة بين الأدبين - الإغريقى واللاتينى - لأن الرومان فى أوائل عهدهم بالأدب .. قد اتخذوا من شعر الإغريق مثلاً اتبعوه فى شكله ووزنه وموضوعه كما تأثروا - أدباء وفلاسفة - بمدرسة الإسكندرية .

ويجىء فرجيل على رأس كوكبة الشعراء اللاتين إلا أن قصائده قد امتلأت بالنظريات الفلسفية والأساطير القديمة والاصطلاحات العلمية والتشبيهات المعقدة .

وقد بدأ الأدب اللاتينى فى تلك اللحظة التى اتصل فيها الرومان بالإغريق وقرءوا مؤلفاتهم - أى فى القرن الثالث قبل الميلاد - وكان أول إنتاج لهم ملحميًا على يد ليفيوس وأندروتيكوس كما

انتشر الهجاء السياسى اللاذع على أيدى لـوسيليوس وهوراسيوس ..

وازدهرت بعض ألوان الشعر على أيدى كاتولوس - لوكرسيوس - سيسيرو - وغيرهم .. وتراوح بين التقريعات - وبعض الشعر الأخلاقى - ووصف الطبيعة أو الرعويات (الحقليات عند فرجيل) .

وكما هى الحال فى الشعر اليونانى .. كانت الآلهة تسود الشعر اللاتينى .. وكان الرومان يعتقدون أن الآلهة (بيناتيس) هى التى تشرف على شئون الرخاء والأسرة .. وأن (لاريس) إلهة منزلية .

وكانت أعياد الميلاد لدى الرومان أعيادًا لتقديم القرابين للآلهة .

وفى الوقت الذى فتح فيه العرب البلاد التى كانت خاضعة للرومان .. كانت الحضارة السائدة فيها مضطربة منقسمة على نفسها .. خاضعة لتيارات مختلفة متعارضة .

فإلى جانب حضارتى الرومان واليونان الوثنيتين .. جاهدت المسيحية للقضاء عليهما .. ومع هذا احتفظت المسيحية بكثير من تراث الرومان والإغريق .. وحينما تدهورت الدولة الرومانية الغربية - وعاصمتها روما - غزا الجرمان روما .. فهدموا المدن .. وذوت الحضارة وأصبحت الكتب نادرة .. حتى إذا كان القرن السادس الميلادى انعدمت الثقافة تمامًا .. وقُبرت المدارس الرومانية .

ويؤكد المؤرخون أن من أبرز أسباب سقوط الحضارة الرومانية .. ذلك الترف الذى ساد الحاكمين بعد ما أصابوا من أسلاب الدول المغلوبة على أمرها .

ويبدو أن أسباب بقاء هذه الحضارة لم تكن قائمة على أسس قوية تحافظ على استمرارها ، فمن قبل .. قضى الرومان على الحضارة اليونانية بالسيف .. وانتقلت الثقافة اليونانية تلقائيًّا من أثينا إلى الإسكندرية - منذ القرن الثالث قبل الميلاد - ثم تدهورت حتى فتح العرب مصر .

وقد حارب الجرمانيون الحضارة الوثنية الرومانية بنفس أسلوبها مع الحضارة اليونانية كما حاربها كذلك المسيحيون .

صحيح أن المسيحية قد عجزت عن التخلص من ثقافة الرومان واليونان لأن اللغة اللاتينية والإغريقية هما اللغتان المقدستان اللتان صيغت بهما عقائد الدين .. إلا أن ذلك قد ساعد على تعلم الشعائر الدينية ، واعتناق كثير من طرق التعليم المتوارثة ووسائله ، مما ألجأ الكنيسة إلى افتتاح المدارس لتعليم هذه الألوان المختلفة من الثقافة .

ومن ثم نشأت باكورة هذه المدارس فى أحضان الكنائس والأديرة - ولم يجد المسيحيون حرجًا فى قبول جميع الصبيان من كل طبقة وصناعة ليتلقوا التعليم .

وقد كانت هذه المدارس الكنسية الخلية الأولى - فى أوربا -

فيها بعد التى نشأت عنها الجامعات والكليات .

وكان منهج التعليم آن ذاك يضم - إلى جانب العلوم الدينية - علومًا مدنية وأدبية كثيرة . وواضح من هذه الصورة أن كل ما كان يقدم فى هذه المدارس قُصد به تعلم الدين .. ومن هنا خضع الأدب - ومنه الشعر - إلى هذا الهدف .. كما كانت المدارس الملحقة بالكنائس ذات معيشة داخلية مقصورة على طبقة الكهنوت - أو الصفوة - تمامًا كما هى الحال لدى اليونان .

٤ - الإمبراطورية الفارسية :

لقد امتدت الإمبراطورية الفارسية من نهر دجلة حتى الهند .. ومن بحر قزوين حتى المحيط الهندى .. وقد تطلب هذا الاتساع ضرورة الدفاع عن هذه الإمبراطورية المتسعة دفاعًا مستمرًّا ضد قوى العصابات البربرية فى آسيا .. وضد الإغريق والرومان فى الشمال .

وقد تأسست هذه الإمبراطورية على يد قورش (٥٦٠ ق . م) حينما هزم ملك الميديين ، واستولى على ليديا فى آسيا الصغرى .. وبابل .. ليصبح حاكمًا فى بداية تاريخ إمبراطورية قوية دامت قرنين من الزمان .

وقد خلف الفرس تراثًا متميزًا للأجيال التالية .. وكانت العقيدة الفارسية تقوم على الزرادشتية التى جاء فى ثنايا تعاليمها (أن العالم

من خلق إله قادر وحكيم خيِّر .. ولكن روح الشر نازعت باستمرار ملكوته) ، وبهذا قامت هذه العقيدة على أسس الأخلاق و القيم التى تمجد الخير والعمل والأسرة وتنادي بالمساواة بين الناس .

وفى ظل الساسانيين ازدهرت العلوم والفنون .. وكانت البهلوية هى لغة فارس ، ثم حينما فتحها العرب كتبوا أشعارهم وآدابهم باللغة الدرية التى حلت محل البهلوية .. وأخذت مكانها منذ منتصف القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) .

وقد توثقت الصلة بين الأدبين : العربى والفارسى برغم انتماء كل من اللغتين إلى فصيلتين مختلفتين من اللغات (فالعربية سامية - والفارسية هندية - أوربية) وبلغ هذا التأثير مداه حينما كُتبت الفارسية بحروف عربية .

وحينما ندخل مجال التعليم نجد بداية تكشف لنا عن ملامحه فى كلمات الأستاذ (أكبر مظاهرى) حيث قال : ويتعلم الطفل مهنة أبيه إذ كان النظام الاجتماعى فى فارس يقضى بتوزيع الناس فى طوائف .. فهم يتوارثون المهن عن آبائهم .

ويؤكد ذلك (الفردوسى) حين يقول : لم يسمع أحد عن صانع أحذية أصبح كاتبًا .. فالطفل يتبع مهنة أبيه .. فإن كان كاتبًا علَّمه الكتابة والخط .. إلخ .

أما أبناء الأشراف فيتلقون طائفة من المعارف على أيدى المربين .. ولا يذهبون إلى المدرسة الأولية التى تخصص لهم - وفيها

يتعلمون العلوم المقدسة والآداب والموسيقى وغيرها .

وكانت طريقة التعليم هى أسئلة وأجوبة .

وكانت الأم تُعنى بطفلها حتى سن الخامسة فتعلمه الخير والشر .. ثم يعلمه أبوه آداب السلوك .. والتعاليم الخلقية .

ونستنتج من ذلك أيضًا أن التعليم كان مقصورًا على طبقة معينة هى طبقة الأشراف والكتاب ، أما عامة الشعب من الزراع والصناع والمهنيين .. فليس لهم حق فى غير تعلم المهنة .. لأن المدارس كانت ملحقة بالمعابد ولم تكن منفصلة عنها .

وكان الشعر يدرس فى هذه المدارس مع ألوان ومناهج التعليم المختلفة .. ولا شك أن كثيرًا من أشعارهم قد شملت الدعوة إلى الأخلاق .. بما نسميه بالشعر التهذيبى أو التعليمى ، وبما يساير العقيدة السائدة آن ذاك .

وهذه مقطوعة شعرية من كتاب (أصل الخليقة) كان يتلقاها التلاميذ .. تقول :

الزمانُ من كلا المخلوقِين أقوى
الزمان من كلِّ متملِّك .. أملْكَ
الزمان من كل ذى علم .. أعلم
زمانُنا يمضى .. ويتفرق ..
لا يمكن الروح أن تتخلَّى عن الجسد
ولا حين تطير فى الأعالى .

ولا حين تهوى إلى الحفر ..

ولا حين ينتهى مقامها فى الدنيا ..

ومن النصوص البهلوية - فى العهد الأشكانى - قطعة شعرية بعنوان (الشجرة الآشورية) وهى - النخلة - والحوار فيها بين النخلة والتيس أيهما أفضل من الآخر .

والقيمة الأدبية لهذه القصيدة ضئيلة .. وإن شفت عن نزعة الحوار التى سادت الأدب البهلوى..وقد نظمت فى ست مقاطع هجائية.

ولعل هذا النص يؤكد لنا ظاهرة ولع بها الأدباء الفرس فى كل زمان .. ألا وهى قصص الحيوان .. خاصة تلك التى شملها كتاب كليلة ودمنة) وكانت فارس أول الأبواب التى سمحت بانتشاره والتعرف عليه .

و (كليلة ودمنة) هندى الأصل .. وقد عثر على معظم أبوابه فى كتابى (بنج تنترّا) و (هتو بادشا) من الكتب الهندية .

ثم ترجم إلى البهلوية فى عهد كسرى أنو شروان - نقله بعض أطباء الفرس الذين ساحوا فى بلاد الهند .. ثم ترجم إلى العربية على أيدى عبد الله بن المقفع - كاتب أبى جعفر المنصور العباسى .. وقد أضاف إليه القليل من عنده .

وقد نظم هذا الكتاب فى العربية أكثر من مرة .. وكان مصدرًا من مصادر شعر الأطفال على مدى العصور ، وسوف نعود إليه مرة أخرى حينما نتحدث عن الشعر على ألسنة الحيوان والطير .

شعر الأطفال فى التراث العربى

مفهوم واحد .. أو .. كثرة :

وصولاً إلى التعرف على نظرة العرب لأبنائهم الصغار . رأينا أن نعود إلى معاجم العربية لكى تقودنا إلى مفهوم (الطفل) الذى يمثل محور هذه الدراسة .

وهناك فى هذه المعاجم أكثر من مادة – قد تجتمع وقد تختلف تأخذ بأيدينا إلى هذا الهدف . ..

ففى لسان العرب .. نستطيع أن نلتقط هذه المفردات :

* الحدث : هو الشاب فتىّ السن .
* الصبى : من لَدُنْ يولد إلى أن يُفطم .. أو هو الغلام
* الصِّبا : الصغر فى السن .
* ويقول أبو الهيثم : الصبى يدعى طفلاً حين يسقُط من بطن أمه إلى أن يحتلم .
* الناشئ : هو فويق المحتلم ، أو هو الحدث الذى جاوز حدَّ الصغر ، ومن بلغ الحلم فجرى عليه حكم الرجال ..

هذا ما قالته المعاجم اللغوية .. فماذا عند علماء النفس .

تكاد تجمع كثير من المراجع الموثوقة أن الحدث هو الطفل الذى يصل إلى سن البلوغ الجسمى والعقلى والانفعالى .. بمعنى أنه لا يزال فى دور التذبذب والتغيير ولم يصل بعد إلى حالة الثبات أو النضج) . وتنتهى هذه المرحلة فى سن ١٦ أو ١٨ سنة .

ولو أخذنا بالتوفيق بين معاجم اللغة وآراء علم النفس لن نجد اختلافًا كبيرًا ، فحيث تقول المعاجم إن الناشئ (فويق المحتلم) .. فقد يصل مدى هذا (الفويق) إلى سن ١٦ سنة ، وتكون تلك المفاهيم على كثرتها تقترب على معنى احد ، أو تُحدد فى سنوات واحدة تنتهى عند هذه السن .. سواء كان طفلًا أم حدثًا .. أم صبيًّا أم غلامًا أم ناشئًا .

لكن الأمر الذى يحق لنا أن نسلِّط عليه الضوء .. هو نظرة العرب إلى هذا الطفل ..

لقد رأينا كيف نظر القدماء - فى مصر القديمة على وجه الخصوص - إلى الطفل على أنه رجل صغير .. لهذا وجدنا تلك الآداب التى كانت تقدم له تحترم فيه عقله .. ومستوى نضجه بل تأخذ به من تلك المرحلة الصغيرة إلى مرحلة قد ينظر إليها المحدثون على أنها أكبر من سنه ومن مستوى تفكيره .

وتظل هذه النظرة قائمة وخالدة - خلود تلك الحضارة القديمة - إلى أزمان تالية .. ترى ماذا كانت نظرة العرب .. أهى

امتداد لتلك النظرة القديمة أم أنها انقلبت فعاملت الطفل على أنه كائن مهمل لا يستحق هذا التقدير .

إن خير ما يدلنا عل هذه النظرة - خاصةً فى العصر الجاهلى - ما وصل إلينا على أيدى أدباء وشعراء تلك الفترة القديمة .. ونبدأ بأشهر قصيدة فى الفخر تلك المعلقة التى قالها عمرو بن كلثوم مباهيًا مفاخرًا ، ومزدريًا محتقرًا عمرو بن هند لأنه أهان أمه ..

فبعد أن صال وجال بصور الفخر بقبيلته - بنى تغلب - قال :

ألا أبلغ بنى الطَّماح عنا ودُعميًّا .. فكيف وجدتمونا
إذا ما المَلْك سام الناس خسفًا أبينا أن نُقِرَّ الذلَّ فينا
ملأنا البرَّ حتى ضاق عنا وماءَ البحر نملؤه سفينا
إذا بلغ الفطامَ لنا صبىٌّ تخرُّ له الجبابرُ ساجدينا

. صحيح كان هذا فى مجال الفخر وربما وجدنا فيه بعض المبالغة . لكن ما يهمنا فيه هى نظرة العرب إلى أبنائهم منذ وجدوا وفتحوا أعينهم على الحياة .. إن الشاعر هنا يؤكد أن الصغير لا يفترق عن الكبير من حيث كونه عضوًا من أعضاء القبيلة له حقوقه تمامًا مثل الكبير - يُسجد له كما يُسجد للكبير - ويُحترم ويقدَّر مثله تمامًا .. والمعروف أن الشاعر هذا نفسه ساد قبيلته وهو فى الخامسة عشرة .

المهم فى الأمر هنا أنه ليس كَمًّا مُهملًا ينتظر الاعتراف به حينما يبلغ سنًّا معينة .. لكنه منذ يُفطم عن ثدى أمه (فصالُه فى عامين) يصبح شيئًا مذكورًا ..

مثلٌ آخر توردهُ كتب التاريخ الأدبي في ذلك العصر على لسان بشامة بن حزن النهشلى) حيث يقول :

إنا - بني نهشل - لا نَدَّعِي لأب   عنه ولا هو بالأبناء يَشرينا
إن تُبْتَدَرْ غايةٌ يوما لمكرمةٍ   تلقَ السوابقَ منا والمصلينا
وليس يهلِك منا سيدٌ أبدًا   إلا افْتَلَيْنَا غُلامًا سيِّدًا فينا

إلى هذا الحد يمكن للقبيلة أن تختار غلامًا - صغيرًا - لا رجلاً محنكًا خبيرًا ليكون سيد القبيلة .. أيكون بعد هذا شك فى أن نظرة العرب إلى أبنائهم نظرة رجل لرجل .. أو هم بالأحرى - يربونهم على هذا المسلك القويم - على أدنى التصورات -

وهذا حاتم الطائى المشهور بالكرم والجود يأمر غلامه - وهو العبد المطيع - أن يوقد النار على يفاع من الأرض فى الليلة الباردة .. الشديدة .. فإن جلبت النار ضيفًا فهو حر ..

أوقد فإن الليل ليل قَرّ   والريحُ يا غلام ريحُ صَرّ
علّ يرى نارك من يمرّ   إن جَلَبَتْ ضيفًا فأنت حرّ

ولابد أن يكون مثل هذا الحوار الصادق بين طرفين يفهمان جوهر المعنى .. ولولا هذا ما وصل المعنى الذى يقصده حاتم إلى غلامه العبد.. ويسعى الغلام إلى عمله طمعًا فى الحرية .

فإذا ما عبرنا الجسر إلى عصور الإسلام المختلفة تتأكد هذه النظرة مع ارتفاع المستوى الثقافى والعقائدى .. ونبذ كثير من عادات الجاهلية .

وفى هذا الصدد يروى عن النبى ﷺ أنه كان يرقِّصُ الحسن - أو الحسين - ويقول :

حُــزُقَّـةٌ حُــزُقَّــةْ تَــرَقَّ عَــينَ بَقَّـــةْ

ويشرح المعجم لفظة حُزُقَّة بأنه الضعيف الذى يقارب خطوُه من ضعف .. وترق : بمعنى : اصعد - أما عين بقة : فكنايةٌ عن صغر العين ..

وما يهمنا من هذا الموقف أن الإسلام - وعلى رأس دعوته محمد عليه السلام - يهتم بالطفل وإن كان ضعيفًا صغيرًا - ويدعوه إلى أن يرقى ويصعد ويصبح شيئًا مذكورًا ، كما تشير معاجم أخرى إلى أن (الحزُقة) يقصد به الرجلُ الصغير .. ويُكنى به الطفل ..

وهذا موقف يندر أن يوجد يحكيه الشاعر الحُطيئة فى حوارية بينه وبين ولده الصغير ، من قصيدته الشهيرة التى مطلعها :

وطاوى ثلاث عاصب البطن مرحل ببيداء لم يعرفْ بها ساكن رسما

إن الحطيئة وأولاده لم يذوقوا طعامًا منذ ثلاث ليال .. وقد عصب بطنَه من الجوع .. وحينما رأى شبحًا ضعيفًا من بعيد كثر همه وحزنه :

رأى شبحًا وسط الظلام فراعَهُ فلما رأى ضيفًا تشمَّر واهتمَّا
وقال : هيا ربَّاه ضيفٌ ولا قِرى بحقك لا تحرمْه تا الليلة اللَّحما

ثم يأتى موقف ابنه على هذا النحو :

وقال ابنه لما رآه بحيرةٍ أيا أبتِ اذْبحْنى ويسِّرْ له طُعما
ولا تعتذر بالعدم عل الذى ترى يظنُّ لنا مالا فيوسعنا ذَمَّا

ويهم الحطيئة بذبح ولده – كما حدث فى قصة إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام – لولا أن رأى قطيعًا من الأتن الوحشية عن بعد .. كأنما أرسلتها العناية الإلهية فداء للصبى الصغير .

لقد دخل الأولاد هكذا قضايا الكبار .. وأصبحوا طرفًا فيها .. بل عليهم أن يفكروا فيها ويقدموا لها حلولا ..

ولا شك أن مجتمعًا يُنظر فيه إلى الأطفال تلك النظرة .. لهو مجتمع مكتمل القيم .. إنه مجتمع حَدَا بأحد الشعراء – حطَّان بن المُعَلَّى – أن يُجَسِّد حبه لأولاده .. وأن يقدر وجودهم فى حياة الكبار فى قصيدة تخلُد على مدى الأيام .

أنزلنى الدهر على حُكْمِه من شامخ عالٍ إلى خَفْضِ
وغالنى الدهرُ بوفر الغِنى فليس لى مالٌ سوى عِرضى
أبكانىَ الدهرُ وياربما أضحكنى الدهرُ بما يُرضى
لولا بُنياتٌ كزُغب القَطَا رددن من بعض إلى بعضِ
لكان لى مضطربٌ واسع فى الأرض ذاتِ الطولِ والعَرضِ
وإنما أولادُنا بيننا أكبادُنا تمشى على الأرضِ
لو مرت الريحُ على بعضهم لامتنعت عينى عن الغمضِ

ومن المآثر القديمة .. قيل لأعرابى : صف ابنك .. قال : وُلد

الناس أبناء .. وولدته أبًا يُحسن ما أُحسن .. ولا أُحسن ما يُحسن !

والأمثلة كثيرة لا تقع تحت حصر فى نظرة العرب إلى أبنائهم على أنهم مشاركون فى صنع الحياة بل هم عناصر إنتاجية فى المجتمع .. يعملون ويحاربون .. ويصاحبون القوافل .. وغير ذلك من الأعمال التى يقوم بها الكبار .

القراءة والكتابة لدى العرب :

عن البلاذرى فى فتوح البلدان :

* دخل الإسلام وفى قريش سبعة عشر رجلًا كلهم يكتب : عمر بن الخطاب - وعلى بن أبى طالب - وعثمان بن عفان .. إلخ .

وجاء فى فتوح البلدان كذلك :

* وكان بعض اليهود قد عُلِّم كتابَ العربية وكان تعلمه الصبيان بالمدينة فى الزمن الأول ، فجاء الإسلام وفى الأوس والخزرج عدةٌ يكتبون .

ومن المعروف أن النبى ﷺ افتدى أسرى بدر بتعليم عشرة من أبناء المسلمين القراءة والكتابة .

أما الإناث فقد كان منهن كاتبات كذلك قبل الإسلام ، منهن الشفاء بنت عبد الله العدوية ، وحينما جاء الإسلام تعلمت القراءة

والكتابة كل من حفصة زوج النبى - وأم كلثوم بنت عقبة .. وعائشة بنت سعد وغيرهن .. (البلاذرى) .

وما نقصده من هذه الحقائق أن العصر الجاهلى كان يعتمد على الرواية والحافظة والذاكرة .. فلم يكن لديهم نظام للتعليم أو دور يتلقى فيها الصبيان العلم .

وكانت الصحراء مرتعًا خصبًا لتعلم الصبيان فنون الشعر والحرب والعمل جميعًا .

لكننا نستطيع - مع هذا - أن نلتقط ملمحا مهمًّا فى ذلك العصر .. ذلك أن الشعر - ديوان العرب وسجل حياتهم - لم يكن يبتعد عن ذهن الصبيان .. وربما فرَّق الناس فى هذا العصر بين فنين شعريين • فن ترقيص الأطفال الصغار - الذين لا يدركون للغة معنى ، لكنهم يحسون النغم والموسيقى - وما نحا نحوه - وفن الشعر سواء قاله وسمعه الصغار أو الكبار ، فى سن مبكرة أو سن كبيرة .

(ا) شعر ترقيص الأطفال :

ينتمى هذا اللون من الشعر إلى (الشعر الشعبى العربى)[1] .. ويطلق عليه كذلك أغانى المهْد .. أو أغانى الطفولة .. وهذا اللون

---

(١) قد يصعب العثور على نصوص الشعر الشعبى لدى العرب لعدم اهتمام المؤرخين به .. لكن د . حسين نصار استطاع أن يلم بملامحه العامة فى كتابه (الشعر الشعبى =

موجود لدى كثير من الشعوب قديمها وحديثها .. يتغير ويتطور مع ظروفها الاجتماعية وتغير الظواهر اللغوية ..

وقد اشتهر هذا اللون عند العرب باسم ترقيص الصبيانِ .. ويبدو من النماذج التى سوف ترد هنا أن العربى حينما كان يرقّص أبناءَه – أو بناتِه – إنما يضع فى كلماته المنغمة ما يتمناه لهم – أو لهن – من التمسك بالقيم والفضائل ومن الغد الأفضل .

ولا نكاد نجد اختلافًا كبيرًا بين هذه المعانى القديمة .. والمعانى العصرية اللهم إلا فروق اللغة والعصر .

أما الذكور فكان العربى حريصًا على ترقيصهم على بحر الرجز المطيع لهذا الغرض .. ومن هذه الأمثلة ماروُى عن أعرابى قوله :

يــا حبــذا روحُــه وملمسُــهُ
أصلحُ شـىء ظلُّه وأكيسُـهُ
الله يــرعــاهُ لى ويحــرسُــهُ

وهى كما نرى ترقيصة فخر ودعاء معًا لولده الصغير .. على حين نجد آخر يعبر عن حبه الشديد لولده فى قوله :

= العربى) المكتبة الثقافية / ٦٠ (أول مايو ١٩٦٢) – وضمنه فنون الرجز – وأغانى الأفراح – وأغانى الطفولة – وأغانى الآبار – وأغانى البناء – والحداء – وأناشيد الحروب – والنواح – وأدعية المتسولين .. مما كان يكتب بالفصحى قبل انتشار العامية والزجل وفنونه .. والجدير بالذكر أن هناك خطأً شائعًا الآن يقول بأن الأدب الشعبى – وخاصة الشعر – هو ما يكتب بالعامية .. مع أن أدب العامة – هذا إقليمى ولا علاقة له بمصطلح الأدب الشعبى !.

أحبُّـه حبَّ الشحيحِ مـالَـهُ
قد كان ذاقَ الفقـر ثم نالَـهُ
إذا أراد بـذلَـه بـدَا لـهُ

ولأن الأم العربية هى التى تقوم بتربية الطفل صغيرًا .. فقد كان لها الفضل فى تنشئة الأولاد على المثل العليا فى الشجاعة والإقدام والكرم وكسب الشرف وغير ذلك من الصفات الحميدة .. ولهذا ينشأ الولد نشأة الرجولة والعزة .

هذه أم الفضل بنت الحارث ترقِّص ولدها عبد الله بن العباس فتدعو على نفسها بالموت إن لم يكن مقدرًا لابنها أن يكون سيد قومه :

ثكِلتُ نفسى .. وثكلتُ بِكرى   إن لم يَسُدْ فِهرًا وغيرَ فهرِ
بالحسَبِ الوافى .. وبذلِ الوفْر   حتى يُوَارى فى ضريحِ القبرِ

وهذه هندُ بنتُ عتبة زوجُ أبى سفيان ترقِّص ولدها معاوية وكأنها ترضعه تنبؤاتها فى المستقبل :

إنّ بُنَيَّ مُعْـرِق كـريـم   محـبـبٌ فى أهـله حـليم
ليس بفـحَّـاش ولا لئيـم   ولا بـطخـرور ولا شئـوم
صخر بنى فهرٍ بـه زعيم   لا يُخلفِ الظنَّ ولا يخيم[1]

وكانت (منفوسة) بنت زيد الخيل ترقِّص ولدها « حكيم »

(١) الطخرور : الضعيف غير الجلد - يخيم : يجبن - وصخر بنى فهر : هو صخر بن حرب أبو سفيان والد معاوية .

من دريد بن الصِّمَّة .. فتدعوه إلى التشبه بأبيه أو أخيها فى الفروسية والبطولة .. بل كانت ترى أن أباها (زيد الخيل) أكبر من أن يدرك قدرَهُ ابنُها .. وفى هذا تقول :

أشْبِــه أخى أو أشبِهَن أبـاكَــا
أمـــا أبى فلن تنــالَ .. ذاكــا
تقصــرُ عن منـالِــه .. يـداكــا

وقد تعمد المرأة إلى المداعبة .. ويصير موقف المراقصة مبتكرًا تلقائيًّا .. كهذا الموقف الذى يحكى عن جارية الزبير ابن عبد المطلب حينما رقّص جماعةً من أولاده .. فدخلت عليه الجارية تقول : مدحت ولَدك وبنى أخيك .. ولم تمدح ابنى « مغيثا » .. فقال الزبير : علىّ به عجليه ، فجاءت به .. فأنشده مراقصًا :

وإن ظــنى بمغــيــث إن كــبر
أن يسرق الحج إذا الحج كثُر
ويوقر الأعيارَ من قِرْفِ الشجر[1]
ويــأمــر العبــدَ بليـلٍ يعتــذر
ميراث شيخ عاش دهراً غيرَ حر

ومن ترقيص الزبير بن عبد المطلب كذلك .. تلك الأبيات التى

---

(١) الأعيار : الخطوط البارزة فى وسط ورقة الشجرة - قرف الشجرة : قشرها .

قص بها أخاه العباس ووصفه فيها بالعفة والكرم والوفاء الشرف :

إن أخي عباس عفٌّ ذو كرمْ
فيه عن العوراء إن قيلت صَمَمْ
يرتاح للمجد ويوفى بالذِّمَمْ
وينحر الكوماء فى اليوم الشَّيَمْ(١)
أكرم بأعراقِك من خال وعمْ

أما ترقيص البنات .. فقد انتشر كذلك فى البيئة العربية .. حيث كان العربى يتمنى لابنته ما يتمناه للحسان حينما يكبرن .. من هذا ما قاله عربِي يرقص ابنته :

كريمة يحبها أبوها
مليحةَ العينين عذبًا فوها
لا تحسن السبَّ وإن سبُّوها

وكأنه يمهد لها عند من لا يعرفها بصفات تؤهلها لحياة طيبة مع زوجها .. فهى حسناء طيبة الريح عذبة الفم كريمة النفس والخُلق .. ترضى زوجها من قبل ومن بعد ..

وقال الزبير بن عبد المطلب وهو يرقص ابنته أم الحكم يشبهها بالظبى :

---

(١) الكوماء : الناقة لأن لها سنامًا .. اليوم الشيم : المقصود به اليوم الذى لا خير فيه لا رزق .

ياحبذا أم الحكمْ
كأنها ريم أحمْ
يابعلها ماذا يشمْ
ساهم فيها فسَهَمْ

وهذه أم تتكئ على ترقيصة عذبة لابنتها الصغيرة لتقول من خلالها شيئًا لزوجها .. فقد روى أن أعرابيًّا يُدعى أبا حمزة الضبِّ كان قد هجر امرأته .. لأنها لا تلد الذكور فكان يقيل ويبيت عند بعض الجيران .. ومر يومًا بخباء امرأته فوجدها ترقِّص ابنتها بهذه الكلمات التى رققت قلبه .. فولج البيت بعدها وقبَّل رأس امرأته وابنته وعاد إلى بيته :

مالأبى حمزةَ لا يأتينا
يظلُّ فى البيت الذى يلينا
غضبانَ أن لا نَلِدَ البنينا
تا الله .. ماذلك فى أيدينا
وإنما نأخُذ ما أُعطينا
ونحن كالأرض لزارعينا
ننبتُ ما قد زرعوه فينا

وقد سادت البيئة العربية - جاهلية وإسلامًا - نماذج متفرقة من هذه الأشعار أو الأراجيز أو الأغانى التى يرقِّص بها الأباء والأمهات الصغار .

وقد مر بنا كيف كان النبى ﷺ - نفسه - يرقِّص الحسن الحسين بكلمات قليلة وهو سعيد باللعب معهما ..

بل إن النبى نفسه قد رقَّصته أختُه (شيماء) فى بادية بنى سعد بهذه الأبيات :

يـــاربنـــا أبقِ لنـــا محمـــدا
حـــتى أراه يـــافِعـــاً وأمـــردا
ثـــم أراه ســـيـــدًا مـــســـوَّدا
واكبِتْ أعـاديـه معًـــا والحسـدا
وأعـــطه عِـــزا يـــدوم أبـــداَ

ومثل هذه النماذج على ما يبدو من كثرتها - لا تمثل تيارًا فى الشعر العربى .. على الرغم من أهميتها فى تربية الصغير .. ربما لأن مؤرخى الأدب قد شغلهم تدوين الشعر العربى الرصين عن أن يدوِّنوا هذا اللون الذى يُعد بحق سبقًا فى آداب العالم ..

وهذا الإهمال فى التدوين كاد يطفئ ملامح صورة الشعر الذى يقدم للصغير .. ويستمتع به ويصمت عن بكائه إذا أنصت وأصغى إليه .. ذلك أن الحس الجمالى .. أو التذوق الفنى لدى أولاد العرب الصغار قد أنشأهم على حب التأمل .. وعلى محاولة تقليد الكبار فى قرض الشعر فى أحيان كثيرة أهملها أيضًا المؤرخون - مما سوف نعرض له فيما بعد ..

ولو أننا أمعنا النظر فى مثل هذه المقطوعات لوجدناها - مع

سهولة إيقاعها - تلتزم لغة العرب التى كان الشعراء الكبار يكتبو
بها أروع قصائدهم .. لكن يبدو أن المؤرخين قد ظلوا زمنا طوي
يستهينون بإيقاع الرجز - مما أُهملت معه تلك النماذج - فق
اختلف عليه النقاد والمؤرخون وأخرجه الكثيرون من فن الشعر
حتى أن أبا العلاء المعرى - نفسه - عندما صور جنته فى رسال
الغفران وأدخل فيها الشعراء .. لم تطاوعه نفسه المتأثرة بالترا
القديم أن يدخل الرُّجاز فى جنة الشعراء .. فأفرد لهم جنة خاصة
جعل بيوتها أحطَّ وأقل درجات من قصور جنة الشعراء .!

غير أن الحقيقة التاريخية تؤكد أن الرجز أقدم ألوان الشعر التى
عرفها العرب ..

ويرى المستشرق (جولد تسيهر) أن الرجز نشأ عن السجع
بعد أن أُخضِع للوزن .. على حين يرى المستشرق (هارتمان) أننا
يمكننا أن نُرجع إلى الرجز خمسة وعشرين بحراً من البحور
المستحدثة ، ذلك أن العرب سموه كذلك من الرجز الذى يعترى
الناقة أو البعير - وهو ارتعاد فى الأفخاذ والمؤخر عند القيام - وفى
هذه الحالة يتصل الرجز بالحداء .

وربما ضاعت هذه النماذج - الترقيصات - وغيرها من الرجز
العربى لأن كثيرًا منها كان يقال ارتجالاً دون إعداد سابق مما صعب
حفظه أو تدوينه - فيما بعد -!

وبالرغم من كل هذا فإن ترقيص الأطفال كان فنًّا ماثلاً من

فنون الشعر العربى .. عرفه العرب وأبدعوا وأجادوا فيه .. كعنصر من عناصر التربية النفسية والجمالية للصغار ..

كما يمكننا كذلك أن نؤكد بكثير من الارتياح أن هذه الترقيصات كان يؤديها الكبار إلى أبنائهم أو بناتهم .. مصحوبة بمناغاة خاصة أو ربْتٍ على صدر الصغير .. أو هزٍّ لمهده .. مما يجعله سعيدًا بما يسمع - دون أن يتبين معانى ما يسمع - اكتفاءً بما تُحدثه الأبيات من إيقاعات وأنغام تلمس وجدان الصغير لمسًا حميمًا ممتعًا .

لكن الأمر بطبيعة الحال يختلف حينما يتعرف الطفل على اللغة تعرفًا حقيقيًّا .. ولنا معه وقفة أخرى بعد قليل .

(ب) أغانى الألعاب عند العرب :

الطفل بطبيعته يميل إلى اللعب - منفردًا أو مع أقرانه - ويميل إلى ممارسة ألوان مختلفة من الألعاب الرياضية ، حتى أن الإسلام يدعو إلى تعليم الأولاد الرماية والسباحة وركوب الخيل .

والطفل العربى قد وجد لعبته فى بيئته الصحراوية .. يستمد منها أدواته وأفكاره المبتكرة وهى كثيرة فى التراث العربى[1] وكتب عنها كثيرون مثل أبو إسحاق الشيرازى وغيره .

أما ارتباط الألعاب بالشعر .. فالتراث العربى حافل بهذه

---

(١) انظر تفصيل ذلك فى كتاب (لعب العرب) - أحمد تيمور باشا - دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٧٧ .

النماذج التي قالها شعراء كبار فى أعمارهم الصغيرة .. أو الكبيرة .. فصارت مثلاً أو صارت أغانى تنشد فى أثناء ممارسة اللُّعبة ..

ومن هذه الأمثلة قول امرئ القيس فى لعبة الزحلوقة (الأرجوحة)

لمــن زُحْــلُوقــةٌ زلٌّ
بهــا العــيـنــان تـنـهــلّ
يـنــادي الآخــر .. الألّ
ألا حَــلُّوا .. ألا حــلُّوا[1]

ويفسر المفضل قول امرئ القيس (ألاحلوا) بأن هذا معنى لعبة الصبيان ، إذ يجتمعون فيأخذون خشبة - فيضعونها على كومة رمل .. ثم يجلس على أحد طرفيها جماعة .. وعلى الطرف الآخر جماعة .. فأى الجماعتين كانت أكثر .. ارتفعت الأخرى .. فينادون أصحاب الطرف الآخر (ألا حَلُّوا) أى خففوا عن عددكم حتى نساويكم فى التعديل .. وهكذا !

وهناك لعبة أخرى تسمى (الحَدَبْدَبَى) .. ويعتقد أنها يُكنى بها عن الرغبة فى تجميع الصبيان للاستماع إلى قصة أو قصيدة شعر .. أو لبداية لُعبة أخرى :

ومن هذه الكتابات ما قاله راجز :

---

(١) لاحظ بقاء مفردة (حلوا) إلى العصر الحديث على ألسنة الأطفال .

حَـدَبْـدَبَى بَـدَبْـدَبَى منــك الآنْ
استمعـوا أُنشدُكُمْ يـا صبيـانْ !

أما وصف هذه الألعاب شعرًا فهو كثير - وليس هذا مجاله - إذ استخدمها الشعراء كثيرا فى أغراض الهجاء والفخر وغير ذلك مما يلائم الموقف .

(جـ) الحُداء :

لم يكن الحادى شاعرًا محترفًا لدى العرب .. لكنه كان أقدر عليه من غيره على أن يسلِّى أفراد القافلة .. وأحيانًا كان يستعين بالصبيان فى ترديد حدائه .

وأغراض الحُداء كثيرة .. وكلها تتعلق بحالة السفر وما تفرضه هذه الحالة من تذكر الديار .. والأولاد .. ووصف الصحراء والليل .. والشوق والحنين ..

وقد أثر عن النبى ﷺ أنه جعل فى بعض أسفاره حاديًا للرجال هو البراء بن مالك .. وآخر للنساء هو أنجشة .

وكان الحادى - مثل المرقص لأطفاله - يرتجل غالبًا ما يقوله دون إعداد سابق .. بما يوحى به الموقف .. فى كلمات سهلة ميسورة تسر الكبارَ والصغار معًا .

وقد اشتهر عن عبد الله بن رواحة هذه الكلمات حينما أخذ بخطام ناقلة الرسول الكريم وهو داخل مكة فى العمرة التى قام بها

بعد صلح الحديبية بعام .

خَلُّوا بنى الكفــارِ عن سبـيله
يــارب أنى مــؤمن بــقيـــله
أعــرف حقَّ الله فى رســولــه

وهذا الفن نستطيع أن نضيفه إلى ما يمكن أن يُربى عليه أطفالُ الإسلام .. لسهولة معانيه وطلاوة ألفاظه .. بل نكاد نجد هذا المثل الخالد الذى لا يزال يعيش فى وجدان المسلمين جيلا بعد جيل يذكرنا بالهجرة الشريفة .. فلا نحيد كثيرًا عن هذا الظن .

طــلع الــبــدرُ عــلـيــنــا
مــن ثــنــيــات الــوداعْ
وجــب الــشــكــرُ عــلـيــنــا
مــا دعــا لله داعْ
أيهــا المــبــعــوثُ فــيــنــا
جئــت بــالأمــرِ المــطاع
جئــت شــرَّفْــتَ المــديــنــة
مــرحــبًــا يــاخــيرَ داع ..

(د) وصايا الآباء للأبناء :

كان العرب أول ما يفعلون مع أولادهم حينما يدركون .. أن (يسمعوهم) الوصايا والمواعظ التى تضىء لهم طريق حياتهم ..

ومنذ كتب الحكيم لقمان وصاياه .. وكل الشعوب لها آثارها من الوصايا .. ولم يتخلف العرب عن ذلك ، بل نجدهم قد أكثروا من ذلك حرصًا على تربية النشْء على القيم الصالحة .

وقد تكون الوصايا نثرية .. وقد تكون شعرية - والنثرية أكثر .

كما يمكن أن نجد أكثر من لونٍ من الوصايا .. بعضها مباشر .. وبعضها معاتب .. وبعضها يرغِّب وبعضها يرهِّب .

فهذا أمية بن أبي الصلت يعتب على ولده بقوله ؛

غَذَوْتُك مولودًا وعِلتُكَ يافعًا ... تعلُّ بما أسعى عليه وأنهلُ
إذا ليلةٌ جاءتك بالشكوِ لم أكن ... بشكواك إلا ساهرا أتململُ
كأنِّي أنا المطروقُ دونك بالذي ... طرقتَ به دوني فعينيَ تهملُ
تخافُ الردى نفسي عليكَ وإنها ... لتعلم أن الموتَ وقتٌ مؤجلُ
فلما بلغت السنَّ والغايةَ التي ... إليها مدى ما كنتُ قبل أُؤَمِّلُ
جعلت جزائي غلظةً وفظاظةً ... كأنك أنت المنعمُ المتفضِّلُ
فليتك إذ لم تَرْعَ حقَّ أُبوتي ... -كما يفعل الجارُ المجاورُ- تفعلُ

إننا نستطيع هنا أن نتلمس الوصية والحكمة والنصح بطريقة فنية غير مباشرة .. وهذه ميزة مهمة من ميزات الشعر العربي ، إذْ تُمكِّن اللغةُ الشاعرَ - بما تحمل من إيحاءات وصور ومترادفات - أن يغوص إلى جوهر المضمون - دون أن يلمس سطحه فتنفر منه الأذن ويعافه الوجدان .

وفى إيجاز شديد يقدم سفيان بن عيينة هذه الكلمات إلى ولده ..

بنى إن البرَّ شىء هيّنٌ   وجهٌ طليق .. وكلامٌ ليّنُ

وهذا ابن سعيد المغربى - أحد شعراء القرن السابع الهجرى - يوصى ولده وقد أراد السفر فيقول :

أودعك الرحمنُ فى غربتِكْ   مرتقبًا رحماه فى أوْبتِكْ
فلا تُطِلْ حبلَ النوى إننى   والله أشتاقُ إلى طلعتكِ
واختصر التوديع أخذًا فما   لى ناظرٌ يقْوَى على فُرقتكْ
واجعل وَصاتى نصبَ عينٍ ولا   تبرحْ مدى الأيامِ من فكرتِكْ
خلاصةُ العمر التى حُنّكتْ   فى ساعةٍ زُفّت إلى فطنتِكْ
فلا تنمْ عن وعيها ساعةً   فإنها عونٌ إلى يقظتكْ
وامشِ الهوينَى مُظهِرًا عفةً   وابغ رضَا الأعين عن هيئتِكْ
واعتبرِ الناسَ بألفاظِهمْ   واصحب أخًا يرغب فى صحبتِكْ

والقصيدة طويلة تكاد لا تترك شيئًا يصلح أن يكون وصية إلا جاءت به ..

وعلى هذا النحو أيضًا يسير عبدة بن الطبيب (المتوفى سنة ٣٩ هـ) فيقول :

أبَنِىَّ إنى قد كبِرت ورابنى   بصرِى وفىَّ لَمنظرٌ مستمتعُ
أوصيكمُ تقوى الإلهِ فإنه   يُعطى الرغائبَ من يشاءُ ويمنعُ

وكثير من الوصايا النثرية تتضمن الشعر أيضًا .. ليكون قاسمًا مشتركًا فى تربية الطفل على الذوق السليم والحكمة والقيم العليا .

ومن هذه الوصايا التى تجمع بين الشعر والنثر .. وصية يعرُب بن قحطان إلى بنيه .. حيث أخذ يوصيهم ويوصيهم حتى أنشد فى نهاية كلامه :

بَنِيَّ أبـوكمُ لم يعْدُ عـما ... به وصّاه قحطانُ بنُ هودِ
فوصّاكم بمـا وصّى أباكم ... أبوهُ عن أبيهِ عنِ الجدودِ
أذيعُـوا العلمَ ثم تعلَّمُـوهُ ... فما ذو العلم كالكَلِّ البليدِ

ويسوق كثيرًا من التعاليم والوصايا المفيدة ..

وتكاد تشى هذه الوصية بأمر مهم ، هو أن العرب منذ وجدوا على ظهر الأرض وهم يتوارثون الوصايا والعلم والخلقُ الطيب .. بما جعلهم خير أمة أخرجت للناس .

وشاعر مثل طَرَفة بن العبد (٥٤٣ - ٥٦٩ م) أنطقته الحكمة وهو صغير .. ومكث يضرب الأمثال وينشد الوصايا وكأنه خبير بالحياة خبرة الشيخ الحكيم .. ومن أمثاله ووصاياه :

الخير خيرٌ .. وإن طال الزمانُ به ... والشرُّ أخبثُ ما أوعيْتَ من زادِ

وأيضا :

خالطِ الناسَ بخُلْقٍ واسعٍ ... لا تكنْ كلبًا على الناسِ تهر

كما تدل الأبيات التالية على سعة أفق .. وحكمةٍ اجتماعية عميقة :

إذا كنتَ فى حاجةٍ مُرْسِلاً ... فأرسل حكيـمًا ولا توصِـهِ

وإن ناصحٌ منك يومًا دنا فـلا تنأْ عنـه ولا تُقْصِـهِ
ولا تذكر الدهرَ فى مجلسٍ حديثًا إذا أنت لم تُحْصِهِ

الشعر العربى لا يفرق بين المتلقين ! :

قد يبدو فى هذا الحكم كثير من التجاوز عن الحقيقة ، إذا نظرنا إليه فى إطار الشعر المعاصر ، لكن الأمر يختلف تمامًا ويصيب كبد الحقيقة إذا نظرنا إلى تراثنا الشعرى القديم .

وهب أننا تساءلنا عن غيبة هذا اللون من الشعر - بملامحه المتعارف عليها - أى شعر الأطفال .. من تراثنا الشعرى القديم .. ترى ماذا يكون الجواب .. ؟

إن محاولاتنا الآنفة لاستبطان التراث الشعرى .. واستخراج هذه الألوان - التى لا تمثل ظاهرة أوتيارًا - تضعنا أمام مأزق شديد .. أو مواجهة قاسية .

ولنتساءل ونحن أمام تلك الحقيقة .. هل كان هناك شعر موجَّه خصيصًا للأطفال فى عصور الشعر الأولى .. وغاب عن اهتمام المؤرخين .. أم أن المجتمع لم يكن بحاجة ماسة إلى هذا اللون لارتفاع مستوى الإدراك اللغوى .. والذوق الفنى معًا .

إن ترقيص الأطفال .. أو شعر اللعِّب .. بهذا المستوى اللغوى والفنى قد يمثل زهوًا لدى الكبار أكثر مما يمثل لدى الصغار .. فقد كان الكبار - كما أسلفنا - يُنشئون الأراجيز تلقائيًّا لكى يصمت

الصغيرُ عن بكائه .. أو لكى يفخرُوا به .. ويعبروا عن حبهم له ..
لكن الصغير أمام هذه الترقيصات لم يكن من الإدراك بحيث يرددها
حتى يفهم معناها .. لكن كل ما كان يعنيه هو أن يستجيب -
حسيًّا ووجدانيًا - إلى صوت أبيه أو أمه .

ولهذا فإن العمر الذى كان الصغير يتلقى فيه هذه الأهازيج ، كان صغيرًا جدًّا لا يتجاوز سنواته الأولى فى مرحلة التكوين .. وهى المرحلة التى ننظر إليها - عصريًّا - على أنها مرحلة ما قبل القراءة حيث تتكوَّن حواس الطفل .. ويعنى فيها الطفل بالصُّور دون الكلمات .. وبالموسيقى دون المعانى التى تحملها كلمات الموسيقى ..

ومن ثم فنحن نميل إلى مناقشة الجانب الآخر الذى يقول بأن المجتمع العربى القديم لم يكن بحاجة ماسة إلى هذا اللون الخاص (الذى قد يبدأ فى عصرنا مع مرحلة القراءة والكتابة بتلمُّس وحذر) حيث كان العربى القديم يربى أبناءه منذ نعومة أظفارهم وإدراكهم .. على لغته وتجاربه . وعلى المستوى الفنى المتميز .

ويذكر تاريخ الشعر العربى أكثر من حادثة أو موقف .. نطق فيه الصغار بالشعر وكأنهم كبار ينشدون .. مما يدل على أن الفروق اللغوية التى نحسها اليوم لم تكن موجودة فى تلك العصور بهذه الحدة التى نشهدها ونعانيها .

ويذكر فى هذه الصدد (تشارلز ليل) فى مقدمته للمفضليات :

(أنه مما لا شك فيه أنه قد وجد بجزيرة العرب قديمًا كما يوجد اليوم فى كثير من أنحاء الجزيرة .. لهجات وفروق عظيمة ولكننا نرى فرق اللهجات فى لغة الشعر قليلًا - إلا فى أشعار طيئ ومعنى ذلك أن لغة الشعر فى أنحاء الجزيرة صارت واحدة ومجموعة لغات الشعر الجاهلى .. وكثرة المترادفات المفرطة . إنما وجدت فى الشعر بامتصاص تدريجى .. وبذلك نشأت لغة شعرية واحدة هضمت لهجات القبائل الأخرى) .

وينكر (نيكلسون) فى تاريخ الأدب العربى ، أن تكون لغة الشعر العربى صناعية مختلفة عن لغة الحديث العامة .. ويعتمد فى هذا الإنكار على أنها لغة ما نظمه الشعراء الجائلون والمسيحيون فى الحيرة .. والرعاة .. والصعاليك .. والبدو الأميون .. إلخ .

وينتهى (نيكلسون) إلى القول بأنه (ليس ثمة شك فى أن ما نسمعه من شعر القرن السادس الميلادى هو اللغة التى يتحدث بها العرب فى أرجاء شبه الجزيرة العربية عرضًا وطولًا !)

ويضعنا هذا أمام تأكيد آخر .. هو أن اللغة - واحدة - كان يفهمها ويدركها ويستمتع بها كلٌّ من الصغار والكبار .. لم يجد الصغار فيها صعوبة فهم .. ولم يتحرز الكبار فى إسماعها وتلقينها لأولادهم وهم فى دور الإدراك .

وهذا يفسر لنا ظاهرة عدم الفصل بين لونَىْ الأدب فى تلك العصور .. وانعدام ما يمكن أن يسمى - اصطلاحًا عصريًّا - بشعر

طفال ، المدركين للقراءة والكتابة .

قد يلتزم الشاعر مذهب الشعبية .. فيختار البحور السهلة نائية .. والمفردات العذبة البسيطة .. لكنه لا يقصد من هذا أن يكون قريبًا من الناس .. وقد يلتزم الشاعر مذهبًا مغايرًا .. لجأ إلى الحوشية في اللغة .. والغموض في الصورة - دليلاً على ته وعظمته في الإبداع - حتى أن بعض نقاد الأدب قد أغراهم ر من الشعراء الملتزمين غموضَ وحوشيةَ اللغة ، فمالوا إليهم نفوهم في طبقات .. ووضعوا في آخرها هؤلاء الشعراء الذين زموا السهولة واليسر .

وبالرغم من كل هذا لا يمكننا أن نطلق على الشعر السهل يسر - شعر أطفال - ولا يمكننا كذلك أن نعزل الأطفال عن ستيعاب اللون الآخر الذي يلتزم اللغة الصعبة .

ولا عجب في هذا والطفل ينشأ في بيئة واحدة تلتزم لغةً واحدة جارب متشابهة وتأملات لا تخرج عن العين والوجدان .

طفال يقولون الشعر :

هناك حديث شريف عن الرسول الكريم قد يقود خطانا إلى ذه الحقيقة يقول : « لاعبْ ولدَك سبعًا .. وأدِّبهُ سبعًا .. وراقبه بعًا .. ثم اجعل حبله على غاربه .. »

وهذه السنوات السبع الأولى تمثل بلا شك مرحلة اللعب -

سواء أكان هذا اللعب بالمناغاة أم بالكلمات أم باللعب بالترقيص . !

أما المرحلة الثانية وهى تبدأ من سبع سنوات حيث تبدأ علاقة الصغير باللُّغة ، أى بالأدب - أيًّا كان هذا الأدب . دينيًّا اجتماعيًّا - فهى مرحلة الاستيعاب اللغوى والإدراك العقلى والنضج النفسى .

ثم ها هو الأب يبدأ فى مراقبة ولده وقد بلغ الرابعة عشرة ليتأكد أن ما استوعبه استطاع أن يفيده فى حياته .. ثم حينما يبلغ (سن الرشد) .. يتركه يعمل عمله فى الحياة .

وأعتقد أننا بهذا نصل إلى حقيقة لا يدانيها شك ، هى أن الطفل بعد السابعة يمكنه أن يتلقّى الأدب والعلم - والشعر من بين ما يتلقاه - بل لعله يتفوق ويقول الشعر أيضًا :

وهناك شعراء كثيرون نطقوا الشعر فى مرحلة مبكرة واخترقوا بهذا حاجز العجز الذى قد تفرضه عليهم أعمارهم

وهذه رواية يحكيها صاحب الأغانى عن (كعب بن زهير) وأكتفى بإيرادها كما هى : [1]

أخبرنى أحمد بن عبد العزيز الجوهرى - وحبيب بن نصر المهلّبى قالا :

---

(١) انظر أخبار كعب بن زهير - الأغانى جـ ١٨- دار الشعب ص ٦٣٥٩

حدثنا عمر بن شبَّه قال : حدثنا على بن الصبّاح عن هشام عن إسحاق بن الحصَّاص قال : قال زهير بيتًا ونصفًا ثم أكدى (أى أفحم ولم يستطع القول) فمر به النابغة .. فقال له : أبا أمامة ، أجِزْ .. فقال : وما قلت ؟ .. قال : قلت :

تزيد الأرض إمّا مِتّ خِفًّا وتحيا إن حييت بها ثقيلا
نزلت ليستقرَّ العَرضُ منها

أجزْ .. قال : فأكدى والله النابغة ! .

وأقبل كعبُ بن زهير – وإنه لغلام – فقال أبوه : أجز يابنى .. فقال : وما أجيزه ؟ فأنشده .. فأجاز نصف البيت فقال :

وتمنع جانبيها أن يزولا .. !

فضمّه زهيرٌ إليه .. وقال : أشهد أنك ابنى ..

وقال ابن الأعرابى : قال حماد الراوية :

تحرَّك كعبُ بن زهير وهو يتكلم بالشعر .. فكان زهير ينهاه مخافة أن يكون لم يستحكم شعره .. فيروى له مالاخير فيه .. فكان يضربه فى ذلك .. فكلما ضربه يزيد فيه .. فغلبه .. فدعاه فضربه ضربًا شديدًا .. ثم أطلقه وسرحه فى بهمه وهو (غُلَيِّم) صغير .. فانطلق فرعى .. ثم راح عشيَّةً وهو يرتجز :

كأنما أحـدُو ببهمِى عِيرًا من القُوى موُقرةً شَعِيرًا

– فخرج زهير وهو غضبان .. فحين برز إلى الحى قال :

وإنى لتعدينى على الهمِّ جسرةٌ تخبُّ بوصَّال صرومٍ وتعنقُ

ثم ضرب (ولده) كعبًا وقال له : أجز يالُكَع .. فقال كعب :

كبنيانة القرئى موضع رحلها وآثار نسعيْها من الدفء أبلقُ

فقال زهير :

على لاحب مثل المجرَّةِ خلتَه إذاما علَا نشزًا من الأرضِ مُهرقُ

أجز يالكع .. فقال كعب .

مثـيرٌ هـداه ليلُه كنهـارِه جميعٌ إذا يعلُو الحَزونة أفرقُ

ويظل زهير يقول ويطلب من ولده الصغير أن يكمل .. حتى انتهيا .. فأخذ زهير بيد كعب ثم قال له : قد أذنتُ لك فى الشعر يابنى .. فلما نزل كعب وانتهى إلى أهله .. وهو صغير يومئذ.. قال أول قصيدة له :

أبيتُ فلا أهْجُو الصديقَ ومن يبعْ بعرضِ أبيه فى المعاشِر يُنفق

- ومن الروايات الأخرى كذلك ما أورده الأغانى فى أخبار لبيد ابن ربيعة[1]

فقد هجا لبيد بن ربيعة - وهو غلامٌ لا يزال - أخوالَه من بنى عبس تعصبًا لأعمامه بنى عامر ، فى حضرة النعمان بن المنذر ملك الحيرة .. وكان الشاعر إذا أراد الهجاء .. دهن أَحَدَ شِقَّىْ رأسِه وأرخى إزاره .. فأنشد فى ذلك قوله :

أكل يوم هـامتى مفزَّعـة يارب هيْجا هى خيرٌ من دِعَهْ

---

(١) انظر الأغانى جـ ١٦ دار الشعب ص : ٥٧١٨ .

نحن بنى أمِّ البنين الأربعةْ سيوفُ حَزٍّ وجِفانٍ مُتْرَعَهْ
نحنُ خيارُ عامرِ بنِ صَعْصَعَة الضاربون الهامَ تحتَ الخيضَعةْ
والمطعمون الجفنة المَدعدعة مهلًا أبيتَ اللعنَ لا تأكلْ معهْ

فرفع النعمان يده من الطعام بعد أن أكمل لبيد الصغير قصيدته .. ومنع النعمانُ زيادًا العبسى عن مجالسته ومؤاكلته .. وكان من خاصة حاشيته .

وقد أراد زياد تكذيب الصبى والاعتذار عن نفسه .. فلم يقبل منه النعمان .. وقال له :

قد قيلَ ما قيلَ إنْ صِدْقًا وإن كَـذِبًا
فـما اعتـذارُك من قـولٍ إذا قيـلَا ..

– أما طَرَفةُ بن العبد فقد روى ديوانه أنه خرجَ مع عمِّه فى سفرٍ وهو ابنُ سبعٍ سنين فنزلوا على ماء .. فذهب طرفة بفخٍ له إلى مكان اسمه (مَعْمَر) فنصبه للقنابر .. وبقى عامة يومه لم يصِدْ شيئا .. ثم حمل فخه وعاد إلى عمه .. فحملوا ورحلوا من ذلك المكان فرأى القنابر يلقُطْن مانُثر لهنَّ من الحبَ فقال :

يـالـكِ من قُبـرةٍ بمَعْمَـرِ خلا لك الجوُّ فبيضِى واصْفِرِى
قد رُفِعَ الفخُّ فماذا تَحْذَرِى ونقِّرى ماشئتِ أن تنقِرِى
قد ذهب الصيادُ عنكِ فأبشِرِى لابد يومًا أن تصُادِى فاصبرِى

وقد أورد الرواية نفسها الدميرى فى كتابة (حياة الحيوان الكبرى) – فى مادة (القبرة) .

لقد قصدنا من إيراد هذه الروايات الثلاث أن تكون أمثلةً وبراهين على أن الصبيان كانوا يقولون الشعر .. وهم بهذا لم يكونوا فى حاجة بأن يُقدم لهم شعر ساذج ، أو أقل مما كان يُقدم للكبار .. حتى لو اعتبرنا هؤلاء من النّجباء الشواذ .

ولاشك أن هذه ميزة تُحسب إلى جانب الثقافة العربية القديمة .. وأسلوب التربية الذى أنشأ أدباء وشعراء ومفكرين ، أضافوا الكثير إلى حضارات العالم .

التربية والتعليم عند العرب والمسلمين :

أثبتنا آنفا .. أن العرب الجاهليين كانوا أميين .. لكنهم كانوا يعتمدون على الرواية الشفهية فى حفظ الأشعار والأقوال .. حتى جاء الإسلام .. ولم يكن فى جزيرة العرب إلا عدد قليل من الرجال والإناث يعرف الكتابة والقراءة .

واعتمد العربى فى العصر الجاهلى – فى تربية أبنائه – على التجربة المباشرة مع الواقع .. إنه يحرِّض ولده على قول الشعر .. ويحرضه على تعلم الفروسية .. ويغرس فيه البطولة والثأر والقيم والجود والكرم .. ويقوم بواجب الرعى والسِّقاية .. لهذا نظروا إلى الصغير على أنه رجلٌ – صغيرُ السن ! .

ويبدأ الإسلام – بلسان عربى مبين – يعلِّم أبناء العرب .. فى أشكال دامت سنوات طويلة حتى اليوم .. وكُتبت رسائل شتى

تتحدث عن التعليم فى الإسلام والمعلمين .. أشهرها رسالة أبى الحسن القابِسى - القرن الرابع الهجرى - سماها : أحوال المعلمين والمتعلمين[1] .

وما يهمنا فى هذه الرسالة أن صاحبها نادى بأمرين سبق فيهما علماء التربية فى الغرب الحديث وهما : أن التعليم حق لكل صبى ، وواجب على الدولة أن تنفق عليه من بيت مال المسلمين - إذا لم يكن أهله قادرين على الإنفاق - ودفع أجر معلم الكتاب ..

أما الأمر الثانى فهو تعليم البنات .. لأن الدين الإسلامى عام لجميع الناس ..

كما ظهر فى عالم التأليف التربوى علماء آخرون مثل : ابن مَسْكويه (المتوفى عام ٤٢١ هـ) والغزالى (م - ٥٠٥ هـ) - وابن خلدون (م - ٨٠٨ هـ) - والزرنوجى (م - ٥٧١) - ومحمد بن سحنون (م - ٢٥٦ هـ) وغيرهم كثيرون ..

وهناك أرجوزة تعرف بأرجوزة (الطب) كتبها ابن سينا .. وهى تبلغ ١٣٢٦ بيتا ... لكنها تضمنت جزءًا كبيرًا عن الأم والطفل ومنها هذه الأبيات :

والحىُّ (يختلفون) فى الأسنانِ كلامُنا منه على الإنسانِ

(١) انظر : التربية فى الإسلام : د . أحمد فؤاد الأهوانى - وهى رسالة جامعية فى تحقيق هذه الرسالة - دار المعارف .

حرارةُ الشبانِ والأطفـالِ مِزاجُها مضطرب الأهوالِ
لكنـما الشبـانُ لليبُـوسَـهْ والطفل ذُو رطوبةٍ محسُوسهْ

ثم يسوق تلك النصائح فى تربية الأبناء فيقول :

الزمهُ إن أردتَ أن ينامَا مهدًا وطيئًا يُرِهِ الظّلامـا
الزمه فى يقـظتِهِ الضيـاءَ كيما يرى النجومَ والسَّماءَ
كَثِّر له الألـوانَ بالنهـارِ لكى تدربهُ على الإبصارِ
ناغِيهِ بالأصواتِ فى تعلم كيما تدرِّبـهُ على التكَلُّمِ
وامنعْه أن يقصِدَ أو أن يسألَا حتى تراه يفعةً قد اعتلَى

وبهذا يستقيم الفكر الإسلامى مع التربية الصحيحة .. ولا يختلف من زمانٍ إلى زمان ..

وتبدأ التربية والتعليم - فى الإسلام - من البيت عن طريق المحاكاة والتلقين - ثم ينطلق الصغير إلى - الكُتّاب - وهو أشبه بالمدرسة الأولية أو الابتدائية - والغرض منه تعليم القراءة والكتابة والقرآن .. وفهمُ الشعرِ .. والنحو والحساب .. ثم يلتحق بالمسجدِ فى تخصُّصَاتِ علوم الدين وغيرها ، ويصور ابن خلدون حالة التعليم فى الأمصار الإسلامية تصويرًا دقيقًا .. على هذا النحو ..

- أما أهل الأندلس فيتعلم الوِلْدان القرآن والكِتاب من حيث هو - أى جعلوه أصلًا فى التعليم - لكنهم يخلِطون فى التعليم روايةَ الشعر والترسل وقوانين العربية والخط ، إلى أن يخرج الولد من عمر البلوغ إلى الشبيبة .

- أما أهل أفريقية فيلتزمون القرآن والحديث ..
- أما أهل المشرق فيخلطون فى تعليمهم كذلك ...

ويقول أبو بكر بن العربى فى هذا الصدد كذلك (وهو يصف التعليم فى الأندلس) (فصار الصبى إذا عقل .. فإن سلكوا به أمثلَ طريقة لهم علَّموه كتابَ الله .. فإذا خدمهُ نقلُوه إلى الأدب ...) إلخ .

ثم يقول فى تعليم المشرق :

(وللقوم فى التعليم سيرة بديعة .. وهى أن الصغير منهم إذا عقل بعثوه إلى المكتب فإذا عبر المكتب أخذوه بتعلم الخط والحساب والعربية ..) إلخ .

أما تعلم الشعر فى الإسلام فكان موضع جدل بين الفقهاء .. وقد اعتمد مؤيدو تعليم الشعر على أحاديث الرسول الكريم ومنها : انما الشعر كلام فحسنه حسن وقبيحه قبيح) ومنها كذلك (إن من الشعر لحكمة)

ولاشك أن التدوين كان له جانبان على العرب : حسن وسيئ معًا .

فهو حسن لأنه حفِظ التراثَ من الضياع والإهمال .

وهو سيئ - فيما يظنه العرب القدامى - لأنه جعلهم يتكئون عليه فتقل قدراتُهم عن التذكر فينشغلون بأمور أخرى .. على حساب الحافظة .. والسليقة .

لكن الأمر الذى ينبغى ألا يغيب عن بالنا هو أن الشعر - حتى فى الإسلام - كان ضمن مناهج التعليم .. وربما انحدر فى العصور المتأخرة عن مستواه الجيد .. مع الانحدار العام فى المستوى الثقافى العام .. ومع انشغال الدولة الإسلامية فى الحروب والمزايدات وضياع كثير من الشخصية العربية فى صراعات مع الثقافات الأخرى .. ولعل هذا يفسر إسراع المتخصصين اليوم لكى يكون الأدب أدبين لا أدبًا واحدًا .

الأطفال والشعر المعاصر

سوف نتناول هنا أهم التجارب .. فنحاول أن نلم بخصائصها وتأثرها بالثقافات المعاصرة - كلما دعانا ذلك - ثم نفرد لشعر الحيوان جانبًا خاصًّا باعتباره أشهر هذه التجارب على الإطلاق .. عائدين القهقرى إلى جذوره .. فى العربية وغير العربية .. وأعتقد أن القارئ - لا يختلف معى - بعد رحلتنا الطويلة السابقة - على أن عصرنا هذا - عصر التخصّص الدقيق - قد انسحب أيضًا على عالم الأدب .. بل يظهر واضحًا فى الشعر خاصة .. حتى نجد هذا الأدب الذى يخصص للأطفال .. وذلك الأدب الذى يخصص للشباب .. وربما الأدب الذى يخصص لمراحل أخرى بعد الشباب .

ولن نستطرد طويلاً فى تشخيص هذه الصورة .. فهى ماثلة أمام أعيننا لا تحتاج إلى دليل مقنع .. خاصة ونحن نرى هذا (الانشطار) اللغوى الذى نعانى منهم كل يوم وكل ساعة - فلغة فصحى فى كتب الأدب المكتوب - ولغة وسطى فى الصحافة - ولغة ليس لهاملامح فى الوسائل المسموعة والمشاهدة .. ولغة (سوقية)

فى الشارع .. ثم يحار أطفالنا بين تلك اللغات (أو اللهجات) كلها وهو يتراوح بين مدرسته وبيته وشارعه ..

ليس هنا مجال لبحث هذه القضية .. حتى لا ننصرف عن خطنا الذى بدأناه ومكثنا طويلاً نكتشف طرقه .. ومجاهيله إلى أن وصلنا - أو قفزنا - إلى الشعر المعاصر ..

والشعر المعاصر هنا يبدأ - مع الأطفال - من منتصف القرن الثامن عشر .. بعد أن تغيرت النظرة إلى الطفل على أيدى علماء التربية المعاصرين ..

وقد يكون بدأ فى مناطق أخرى من العالم منذ قرون ثلاثة - على يد شعراء أوربيين . نحاول الآن أن نمر بهم مرورًا سريعًا . بقصد التعرف عليهم .. وعلى إبداعهم .. وما إذا كان لهم تأثير فى إبداعنا أم لا .

أدب الأطفال المعاصر :

يمكن القول إن قصص الأطفال هى اللون الوحيد الذى يتسم بالعالمية .. ذلك أنها يسهل نقلها من لغة لأخرى كما كتبها مؤلفها على حين يختلف الأمر بالنسبة للشعر .. الذى يصعب ترجمة الإحساس إذا نجح المترجم فى نقل المعنى ..

ولا شك أن الطرف الآخر من العالم قد سبق الشرق إلى التقاط الخيط وكتابة أدب الأطفال المعاصر ..

إن لافونتين (١٦٢٠ - ١٦٩٦) : وحكاياته - التى استمد أكثرها من كليلة ودمنة وإيسوب - ولقمان - يقف فى مقدمة من كتبوا الشعر للأطفال .

وجريم : الألمانى الفقيه اللغوى كتبت له حكاياته الشعبية شهرة لا تقل عن شهرة أبحاثه اللغوية .

وخوان رامون خمينث : الشاعر الأسبانى الذى حصل على جائزة نوبل عام ١٩٥٦ لم تصرفه أحداث عصره عن كتابة ملحمته الشعرية (أنا وحمارى) فكانت قمة من قمم الأدب الأسبانى على لسان حماره الفضى (بلا تيرو) وهو يطوف أسبانيا فيتأمل الوردة والفراشة والتل والشروق والغروب وكل المشاهد الأخرى .. بل أوجد تيارًا لشعر الصغار ارتاده شعراء أسبانيا فيها بعد .

وطاغور : شاعر الهند العظيم يخصص أكثر من ديوان للأطفال ، ينخلع فيه من دنيا الكبار ليعيش مع الأطفال فى حبهم وخيالهم ولعبهم - ويوشك أن يكون الطفل لديه رمزًا للحياة الخالدة ، بل نجده يطبق ذلك عمليًّا ، حينما ينشئ طاغور عام ١٩٠١ مدرسته الصغيرة ببعض الصبية ليضع لهم نظامًا يوميًّا دقيقًا من التربية العقلية والروحية .

وفى مجال الشعر كذلك كتب وليم بليك - أغانى الأبرياء - ١٧٨٩) وكتب إدوارلير - الأغانى التوفيقية عام ١٨٤٦ - وفى ألمانيا يكتب هوفمان أغانى للأطفال عام ١٨٤٦ أيضًا .

أما لويس كارول فقد اشتهر بكتابه : أليس فى بلاد العجائب .. لكنه كتب أشعارًا للأطفال عام ١٨٦٥ .. إلا أنها لم تستطع أن تحظى بشهرة كتابه (أليس فى بلاد العجائب) ويكتب كبلنج كذلك كتاب الأدغال عام ١٨٩٤ .. وكان من عادته أن يستهل قصصه بالشعر .. وكذلك ساهم بدواوين شعرية خاصة للأطفال ..

أما الشاعر كارل ستاندبيرج فقد كتب أغانى مستمدة من الطبيعة تحت اسم (Fog) أى الضباب .. وهو يقصد تقلبات الطبيعة ومعطياتها المختلفة .

وحاول روبرت فروست فى أمريكا كتابة الشعر للأطفال .

حتى ت . س إليوت كتب عام ١٩٣٩ (القطط العمياء) لكنه لم يحز على أية شهرة ، ربما لأن شهرته كشاعر وناقد ومفكر ، طغت على ما عداها من أنشطة أدبية أخرى ، إلى جانب أن عقله الأكاديمى وثقافته الرفيعة وفلسفته العميقة لم تتح له المقدرة على مخاطبة الأطفال بالبساطة اللازمة .

وقد اهتم العالَم الأوربى والأمريكى (بأغانى المهْد) التى تعتمد أساسا على عنصرىْ الموسيقى وتكرار المفردات (بمعنى أو بغير معنى) بحيث تكرر بمناغاة وانتظام مما يجعل الطفل مستمتعًا بإيقاعاتها فحسب .

وكلما ترقى الطفل فى سنى عمره قُدِّم له شعرٌ مناسب .. يتضمن الخيال والفكاهة والفولكلور والأغنية التوفيقية .

ويذكّرنا هذا التصور بما كان عليه العرب مع أولادهم حينما قدّموا إليهم وهم في دور الطفولة - أهازيج الترقيص - حتى إذا شبّوا وأدركوا دخلوا فى عداد الكبار .

لكن يبدو أن الأمر هنا مختلف بعد هذه السن المبكرة ، حيث يتحسس المربّون الطريق إلى عقلية الطفل بحذر شديد .. فيقدمون إليه فى كل مرحلة من مراحله ما يتوافق مع إدراكه وفهمه[1] على حين كان القدماء أشجع وأقدر منا على الاقتراب من عقلية الطفل كما رأينا .

أما فى مصر المعاصرة فلا نستطيع أن نغفل كتّاب الأطفال الذين اقتربوا من ذهن الطفل ، كلٌّ بما استطاع .. وهم كُثْر .. لا نستطيع أن نتجاهل أدوارهم .. ومنهم .. رفاعة رافع الطهطاوى صاحب كتاب (المرشد الأمين للبنات والبنين) وواضح من عنوان هذا الكتاب أنه جاء فى صورة إرشاد للتلاميذ فى مدارس وزارة المعارف .. يدل على ذلك ما جاء فى مقدمته (خطبة الكتاب) :

« صدر لى الأمر الشفاهى من ديوان المدارس .. بعمل كتاب فى الآداب والتربية يصلح لتعليم البنين والبنات على السويّة .. فشمرت عن ساعد الاجتهاد .. وعملت هذه المجموعة التى جاءت على وفق المراد .. لم تدع فى هذا لعين المتمنى مطمعاً ولا لقوس الاقتراح منزعًا زُفّت إليها أبكار المعالى .. إلخ » .

---

(١) انظر (مدخل عام إلى أدب الأطفال) من هذه الدراسة .

ومن موضوعات هذا الكتاب : مقدمة فى بيان تربية الأطفال .. والعقيدة الدينية وفضائل الذكور على الإناث .. والتعلم والتعليم .. والمدارسة والمطالعة .. والعلاقة بين الفنون الأدبية والعلوم الأخرى .. والوطن .. والوطنية .

وواضح أن هذا الكتاب - وإن اعتبره الكثيرون علامة أولى على درب التعليم - إلا أنه لا يعتبر أدب أطفال بالمعنى العلمى .. خاصة فى ضوء المفهوم المعاصر .. الذى ينحِّى النصائح والإرشادات المباشرة جانبًا .. وربما نُظر إليه على أنه عمل مفيد لتعديل سلوك الأطفال وإرشادهم . »

لكن ما كتبه محمد عثمان جلال .. وعبد الله فريج .. وأحمد شوقى .. ومحمد الهراوى .. وكامل الكيلانى وغيرهم .. فنحن نستطيع أن نضعه بارتياح شديد فى أدب الأطفال .. لأنها إضافات حقيقية فى هذا المجال ..

ولكى نقف على ما يهمنا فى هذا المجال - الشعر - فسوف نتناوله فى محورين كبيرين : شعر الحيوان - والشعر الذى يتناول مضامين مباشرة تتعلق بحياة الطفل وقيمه وسلوكه .

شعر الحيوان :

سوف نصاحب - فى الشعر العربى المعاصر - أبرز صوتين كتبا شعر الأطفال على ألسنة الحيوان هما الشاعر محمد عثمان جلال

(١٨٣٨ - ١٨٩٨ م) - والشاعر أحمد شوقى (١٨٧٠ - ١٩٣٢) .. وسنحاول كذلك أن نتحدث عن ملامح التأثر والتأثير بالنسبة لكل منهما .. ثم نتناول صوتًا ثالثًا أقل تأثيرا فى هذا المجال .

والحق يقال إن الحكاية على لسان الحيوان - وأيضًا الشعر الذى يتحدث عن الحيوان - قديمة فى كل الآداب العالمية .. وهى عند العرب كذلك قديمة .

لقد عرف هذا اللون فى حضارة مصر القديمة .. إذ يعتبر المصريون من أسبق الشعوب إلى هذه الحكايات حيث يرجع تاريخ (حكاية السبع والفار) التى وجدت على أوراق البردى ، إلى (القرن الثامن عشر قبل الميلاد) على حين ترجع خرافات إيسوب فى اليونان إلى (القرن السادس قبل الميلاد) .. وبعض المؤرخين يرى أن الهند قد كتبت أيضًا حكايات الحيوان - فى حكايات تناسخ بوذا - !

بل نجد علاقة الإنسان بالحيوان - ومنه الطير كذلك - تبدأ منذ وطئ آدم الأرض .. فغراب قابيل علَّمه كيف يوارى سوءَة أخيه ، وإبراهيم عليه السلام قد اطمأن قلبه حينما نادى على الطير الميت فجاءت طائرةً إليه ، وكبش إسماعيل عليه السلام قد أنقذه من الموت المحقق ، وحوت يونس قد حفظه حينًا ثم أخرجه حيًّا ، وبقرة بنى إسرائيل كانت معجزة بين أيديهم ، وحمار العُزَيْر وكلب

أهل الكهف يؤكدان قدرة الخالق العظيم على إحياء الموتى ، وعنكبوت الغار يحفظ محمدًا عليه السلام من بأس أعدائه .

ولم يكنِ العرب بعيدين عن إطار هذه العلاقة .. فقد شاركهم الحيوان حِلّهم وترحَالهم .. وطِرادَهم وغزواتهم .. وليلهم ونهارهم .. فمنهم من أَنِس إلى الحيوان ومنهم من نفر منه ..

كما أن كثيرًا من مفكرى العرب وعلمائهم قد اهتموا بالحيوان .. فوضعوا له مؤلفات نادرة أشهرها كتب : للجاحظ .. والدميرى - والقزوينى - والسجستانى - والأصمعى .. وغيرهم ..

أما الشعراء .. فقد جعلوا الحيوان مادة من مواد تجاربهم يستقون منها كثيرًا من الموضوعات أو المعانى التى تُثْرى القصائد .. وتؤكد معرفتهم بالحيوان وسلوكه .

ويضيق بنا المقام لو حاولنا الإحاطة بما قاله الشعراء فى الحيوان .. ونكتفى فقط بإيراد بعض الأمثلة التى تؤكد هذه النظرة . فقد امتلأت كتب الأدب بمثل هذه الأشعار التى لا تقع تحت حصر .

ومن ذلك مثلاً ما قاله حُمَيْد بن ثورْ الهِلالى فى وصف الذئب :

وَنمتَ كنومِ الذئبِ فى ذى حفيظةٍ أكلَت طعامًا دونهُ وهو جائعُ
ينامُ بإحدى مُقلتيْهِ .. ويتّقِى بأُخرى الأعادى فهو يقظان هاجعُ

أما الديك فقد أجاد أبو بكر الصُّنوبرى فى وصفه ومدحه حين قال :

مغـــردُ الليـلِ مـــا يـألُـــوك تغـــريـــدا
ملَّ الكَرى فهو يدعـو الصبحَ مجهـودا

لمـــا تـطرَّب هـــزَّ العـطْف من طـــربٍ
ومـــدَّ لـــلصـــوتِ لمـــا مدَّه الجـيـــدَا

كـــلابسٍ مُـــطرفًـــا مُـــرخٍ ذوائـــبـــه
تضـاحـكُ البيْضُ من أطـرافـهِ السُّـودا

حـــالى المـقلّد لـــو قـيستْ قـــلائـــدهُ
بـالـورد قصَّـــر عنهـا الـــوردُ تـوريـــدَا

أما أبو نُواس .. فله قصائد كثيرة يصف فيها الثعلبَ وكلب الصيد .. والديك والفهد والصقر وغيرها .. وأحيانا يكتب رثاء فيها حينما يألفُها ويفقدُها بالموت ..

فهذه أبيات من قصيدة له يرثى بها كلبًا لسعته حيةٌ فمات .. يقول فيها ..

يـــا بـؤس كـلبـــى سيـــدُ الـــكـــلابِ
قـــد كـــان أغـنـــانى عـن الـــعـقـــابِ

وكـــان قـــد أجـــزى عـن الـقصّـــابِ
وعـــن شـــراءِ الجـــلَب الجـــلّاب

يـــا عـينُ جـــودى لى عـــلى حـــلّاب
مَـــنْ لـــلظبـــاء الـــعُـــفْـــر والـــذّئـــابِ

ثم ينتقل إلى وصف ما حدث له من الحَيّة إلى أَن يصلَ إلى هذه الأبيات :

فعلقتْ عرقُوبَه بنابِ لم تَرْعَ لِي حقًّا .. ولم تُحَابِ
فخرَّ وانصاعت بلا ارتيابِ كأنما تنفُخُ من جِرابِ
لا أبتُ إن أبتِ بلا عقابِ حتى تذوقى أوجعَ العذابِ

ويصف شاعر آخر الطاووس بقوله :

سبحان مَنْ مِنْ خلْقِه الطاووسُ
طيرٌ على أشكالِه رئيسُ
كأنّه فى نقشِه .. عروُس
فى الريِش منه رُكبتْ فلوسُ
تشرقُ فى داراتِه شموُسُ
فى الرأس منه شجرٌ مغروسُ
كأنه بنفسَجٌ .. يميسُّ
أو هو زهرُ حرمٍ يبيسُ

بل أخذ بعض الشعراء مادة الحيوان للإلغاز والفكاهة .. كقول أحد الشعراء ملغزًا عن الفيل :

ما اسم شئٍ تركيبهُ من ثلاثٍ
وهو ذو أربع تعالى الإلهُ
قيل تصحيفُه .. ولكن إذا ما
عكسُوه يصيرُ لى ثلثاهُ

وهذا أبو إسحاق الصابي قد أَلِفَ الببَّغاء .. وتعرَّفَ على ما تفعله من محاكاة وإمتاع لصاحبها ، وهي بين سجن قفصها الحديدي . فكتب فيها يقول :

ألفتُهـا صبيحـةً مليحـةْ ... نـاطقةً بـاللغـة الفصيحـةْ
عُدَّت من الأطيارِ واللّسَانُ ... يـوهمُني بـأنها إنسـانُ
تُنهي إلى صاحِبها الأخبارَا ... وتكشف الأسرار والأستارَا
بكمـاءُ إلّا أنها سميعـةْ ... تُعيد ما تسمعُه – طبيعةْ –
زارتْك من بلادِها البعيدةْ ... واستوطنت عندكَ كالقَعِيدةْ
ضيفٌ قِراه الجَوْزُ والأرُزُّ ... والضيفُ في إتيـانـه يُعَـزُّ
تـراه في منقارِه الخَلُوقِي ... كـلؤلؤ يلقُط بـالعـقِيـقِ
تنظرُ من عينين كالفصَّيْن ... في النورِ والظلمةِ بصّاصين
تميسُ في حُلتهـا الخضراءَ ... مثل الفتاةِ الغادةِ العذراءَ
خريدةٌ خدورُها الأقفـاصُ ... ليس لها من حَبْسِها خلاصُ
تحبسُهـا ومالهـا من ذنْبِ ... وإنمـا ذاك لفـرطِ الحبِ

والذى نلاحظه على هذه الأشعار ، أنها لا تقل جودة ولا فنية عن ألوان وأغراض الشعر الأخرى التي يكتبها الشعراء .. وأن الصغار والكبار كانوا يستمتعون بها .. فلم تكتب خِصّيصًا للصغار .. لكنها كتبت بمفهوم عصورهم . على حين من الممكن أن يعاد تقديمها

اليوم فى ثوب جديد[1]

فإذا ما انتقلنا إلى عصر ابن المقفع (٧٢٤ - ٧٥٩ م) .. فنحن أمام نقلة أخرى فى أدب الحيوان أحدثها ترجمة كتاب (كليلة ودمنة) إلى العربية .

إن نظرة فاحصة خلال ما كتبه الشعراء والأدباء عن الحيوان فى الأدب العربى قبل نقل (كليلة ودمنة) تبين لنا ظاهرة مهمة هي أن الشعراء قد جعلوا الحيوان مادة (وصفيّة) فى أشعارهم أو ركناً من أركان التشبيه والتصوير والتمثيل .. ومثل هذا كان تيارًا قويًّا تزعمه كثيرون من الشعراء الوصافين مثل ذى الرمة والبحترى وغيرهما .. ولم نعثر على حكايات يرويها الحيوان وتؤخذ منها الحكمة أو الرمز أو العبرة أو القيم إلا نادرًا .

لكن الأمر قد تحوّل ، أو لنقلْ ، أُضيف إلى فن وصف الحيوان والحديث عنه فن آخر هو فن (الحكاية على ألسنة الحيوان) .. ويعترف كثير من مؤرخى الأدب بأن القِصص على لسان الحيوان قد اتخذت لها رافدًا فى أرض الأدب العربى منذ نُقلت (كليلة ودمنة) .. وما سبق من محاولات فى هذا الصدد كانت عفوية أساسها شرح بعض الأمثال العربية ، أو أنها مقتبسة من كتب العهد القديم وغير ذلك .. وهى قليلة نادرة لا تمثل ظاهرة ..

(١) لقد بدأ المؤلف فعلا تجربة إعادة تقديم نماذج من أشعار القدماء التراثية فى أغراض مختلفة للأطفال تحت عنوان (ديوان الطفل العربى)

وحينما قام ابن المقفع بنقله نثرًا إلى العربية .. ترجم مرة أخرى على يد (عبد الله بن الأهوازى) بتكليف من (جعفر البرمكى) .. كما نظمه شعرًا - وهذا له أهميته الخاصة - (أبان اللاحقى) .. وحاكاه فى ذلك شعراء كثيرون مثل (سهل بن نوبخت) .. وغيره .

وفُتح الباب لمحاكاة (كليلة ودمنة) على مر العصور .. ومن ذلك أن سهل بن هارون ألف كتابه (ثعلة وعفراء) على غراره .. وحاكاه كذلك داود سهل بن هارون فى كتاب (النمر والثعلب) - كما نسج (إخوان الصّفا) رسائلهم على منوال (كليلة ودمنة) - وقد نقلوا هذا الجنس الأدبى من الميدان الاجتماعى والسياسى إلى الميدان الفلسفى فألفّوا محاكمة طويلة بين الإنسان والحيوان أمام ملك الجان ..[1]

ثم جاء أبو العلاء المعرى عام (٤٤٩ هـ) فى كتابيه : (رسالة الصادح والباغم) ، و (كشف الظنون) ليشير إلى أنه وضع عدة مؤلفات على لسان الحيوان منها (القائف) و (خطب الخيل) . و (أدب العصفورين) - إلى جانب (الصادح والباغم) .

وقد سبق كُتابُ الغرب إلى الاستفادة من هذه الآثار العربية -

---

(١) يستطيع القارئ الرجوع إلى كتاب (الحكاية على لسان الحيوان فى شعر شوقى) د . سعد ظلام - مطابع دار التراث العربى فقد ألمّ المؤلف بكثير من القضايا التى تتعلق بموضوع شعر الحيوان .. وقد رجعنا إليه كثيرًا فى هذا المجال .

وغير العربية - وكتبوا على منوالها حكايات على أفواه الحيوانات ، أحدثت أثرًا طيبًا فى عالم الأدب .

وأول من فعل ذلك عن قدرة فائقة - لافونتين الفرنسى - وهو يقرّر ويعترف أنه استقى حكاياته من مصدرين كبيرين هما : كليلة ودمنة - وخرافات إيسوب .

محمد عثمان جلال :

لم يتنبه أحد من العرب إلى هذا الفن قبل منتصف القرن التاسع عشر حين كتب محمد عثمان جلال كتابه (العيونُ اليواقظ فى الأمثال والمواعظِ) الذى يشتمل على مائتىْ قصةٍ شعرية .

وكان عثمان جلال يجيد الفرنسية ، حتى أن مؤلفاته فى جملتها ترجمة عن هذه اللغة وهى تناهز عشرة مؤلفات بين مسرح ورواية وأقصوصة وأرجوزة .. إلى جانب نظمه ديوانًا من الشعر والزجل والفكاهات .. وجاء فى مقدمة كتابه :

« أخذت أترجم فى الأوقات الخالية كتاب العلّامة الفرنسى الكبير (لافونتين) - وهو من أعظم كتب الآداب الفرنسية المنظومة على لسان الحيوان .. علىٍ نسق كتب : الصادح والباغم - وفاكهة الخلفاء .. وسميتها (العيونُ اليواقظ فى الأمثال والمواعظ) وتعاقدت مع رجل فرنسى يدير مطبعة من الحجر .. ولكنه أخلف وعده لى .. فجهزت مطبعة أخرى .. وأنفقت عليها كل

ما عندى .. فلما تم طبعها .. عرضتها على العزيز عباس باشا الأول .. وكان واسطتى إليه المغفور له .. مصطفى فاضل .. فرمى كتابى فى وجه حامله . فعاد بِخُفَّىْ حُنين .. فبعتُ حِمارى .. وبقية ما أملك .. وقد ركبنى الهم والغم .. إلخ .. »

وقد طبع هذا الديوان للمرة الأولى (ما بين عامى ١٨٤٨ - ١٨٥٤) - وهذا له أهمية تاريخية غير مسبوقة فى العصر الحديث - ثم طبع مرة أخرى بعد وفاته بعشر سنين عام ١٩٠٨ وأيضًا قررته نظارة المعارف العمومية بمدارسها الابتدائية عام ١٨٩٤[١]

وباستعراض ما تناوله عثمان جلال نظمًا .. نجده تأثر بمصادر خمسة هى :

١ -أعمال لافونتين الفرنسية - وهى الأعمال التى تأثرت من قبل بكليلة ودمنة وإيسوب

٢ - حكايات إيسوب اليونانية .

٣ - كليلة ودمنة .. العربية .

٤ - التراث العربى المتناثر فى بطون أمهات الكتب العربية .. والحكايات الشعبية والتراثية المختلفة .

٥ - رسالة الصادح والباغم .. وفاكهة الخلفاء .. وقصائد أبى نواس ، وغيره ممن وصفوا الحيوان .

---

(١) قام الشاعر عامر بحيرى بتحقيق الطبعة الثالثة من (العيون اليواقظ) وصدرت عن هيئة الكتاب عام ١٩٧٨ - وأيضًا : انظر الحكاية : د . سعد ظلام ص ٧٤٧ .

وواضح من أغراض الكتابة عن لسان الحيوان - قديمًا وحديثًا - أن الكاتب يتخذها قناعًا يقول من خلاله ما يشاء .. ويحميه من محاسبة الحاكم إذا هو أراد النصيحة والزجر فى إطار من الهزل والجد معًا .

وفى هذا حسن تصرف ولباقة وإقناع وتهذيب .. وبُعد عن المساءلة .. تحت ستار الرمز ..

وربما كان هذا هو الذى يدعو شعراء اليوم إلى الإيغال فى الرمز - لحد الغموض - لشعورهم بعدم حرية التعبير أو أن هناك سيفًا يهدد حياتهم وألسنتهم .. لكنَ الاستمرار فى هذا قد يُبعد المتلقى كثيرًا عن المغزى الذى يقصده الشاعر .. إذ أن الرمزية فى الأدب ينبغى أن تكون ضربًا مهمًا من ضروب الفهم والإحساس والإمتاع جميعًا .

ويمكننا أن نقول بارتياح شديد إن عثمان جلال قد نقل - أو عرَّب - الحكايات عن لافونتين وألبسها ثوب الروح المصرية .. واللغة العربية القريبة من الاستعمال اليومى - وهذه قدرة لا تتوفر للكثيرين - وقد أجمع النقاد - ومنهم العقاد وغنيمى هلال - أن ترجمة الكتاب كانت حرة بحيث اختفت فيها معالم الروح الفرنسية .. وظهرت فيها الروح المصرية بوضوح شديد . وهذا فضل يضاف إلى فضل إدخال هذا اللون إلى العربية .

وقد سبقه فى ذلك ابن المقفع نفسه وهو ينقل عن الفارسية

(كليلة ودمنة) فقد أضاف بعض الأبواب إلى أصل الترجمة .. حتى ظن الكثيرون أن ابن المقفع هو واضع الكتاب .. مستوحيًا أبوابه من مصادر أجنبية .

ومن الحكايات التى أضافها عثمان جلال كذلك إلى مؤلفه ، تلك التى تسمى (بنى الفلح) فهى تعبير عن الحياة الريفية المصرية .. كما أنه جعل مسرح حكاياته كثيرًا من المناطق المعروفة فى مصر مثل (بولاق) أو المنطقة العربية كلها كالشام ومصر والحجاز .

ولا شك أن القارئ فى شوق لقراءة بعض النصوص التى كتبها عثمان جلال .. ولنبدأ معه بهذه القصيدة :

« صاحب الدجاجة »

كان البخيلُ عنده دَجاجهْ
تكفيه طولَ الدهر شرَّ الحاجهْ
فى كلّ يوم مرّ تُعطيه العَجَبْ
وهى تبيضُ بيضةً من الذّهبْ
فظنّ يومًا أن فيها كنزا
وأنه يزدادُ منه .. عِزًّا
فقَبضَ الدجاجةَ المسكينُ
وكان فى يمينِه سِكّينُ
وشقَّها نصفينِ من غفلتِهِ
إذ هىَ كالدَّجاج فى حضرتِه

ولم يجدْ كنزًا ولا لَقِيَّهْ
بل رمّة فى حُجرةٍ مرميهْ
فقال : لا شك بأن الطّمعَا
ضيّع للإنسان ما قد جَمَعَا

ونلاحظ هنا اختيار المفردة التى توشك – من سهولتها – أن تصبح عامية .. لولا أن المؤلف يقبض ناصية اللغة باقتدار شديد .

وهذا مثل آخر بعنوان : (الغراب والنّسْر)

رأى الغرابُ النسرَ مر بالغنمْ
واختطف الصغير منها واغتنم
فأخذته غيرةُ التقليد
وجاء للأغنام من بعيدِ
وحام كالنّسر على الغنيمةْ
واختار كبشًا عُدّ للوليمةْ
وكان صوفُ الكبشِ فى التأسيس
ملبَّدا كلحية القسِّيسِ
فأنشبَ الغرابُ فيه باعَا
وهمّ للجوّ فما استطاعَا
وبقيت أظافرُه مغلولةْ
ولم يجد بُدًّا لأى حِيلة

فـأقـبـل الـراعـى مـع الأولادِ
وأمـسـك الـغـرابَ بـالأيـادِى
وَقـصَّـهـا عـلىَّ .. قـلتُ : سـيـدى
مـا أضـيـع الـبـرهـانَ فى المـقـلِّدِ

ويحكى عثمان جلال كذلك قصة - الأرنب والضفادع - هكذا :

رأيـت أرنـبًـا ذلـيـلاً خـائـفَـا
أوى إلى بـيـت هـنـاك واختـفـى
ودام فى شُـغـل مـن الأفـكـارِ
فى حـنـدس الـلـيـل .. وفى الـنـهـارِ
حـتى عـفـا .. مـن همّـه وغـمّـهْ
ومـن أبـيـه يـشـتـكـى .. وأمّـهْ
ولى يـقـول .. لـيـت لم تجـدْنى
ولـيـت أُمّـى قطّ لم تـلـدْنِى
وكـيـف لا وعـيـشُـهُ مـنـغصُ
وكـلّ يـوم تـعـتـريـه الـغـصصُ
إذْ هَـبّ ريـحٌ بـفـروع الـشـجـر
يـزحـف مـنـه خـائـفًـا ويجـرى
يـنـام لـكـن عـيـنُـهُ يـقـظـانـه
وروحُـه مـن فـزع مـلآنـة

فـجـاءه محـدّثٌ ذو عـقـل
وقـال : ذا خـوفٌ بـغـير أصـل
مـا هـذه الحـالُ .. فـقـال : خـوفٌ
والـنـاس مـثـلى واحـدٌ وألـفُ

إلى نهاية القصيدة التى تدعو إلى الشجاعة وتمقت الجبن والخوف .

من الصعوبة بالطبع أن نقف على كل نماذج الكتاب دون أن يكون بين أيدى القارئ .. لكننا حاولنا هنا أن نختار ثلاث نماذج مختلفة ، يجمعها حس الشاعر ولغته المبسطة التى لا نكاد نحس إزاءها صعوبة إلا فى القليل النادر .

وربما يفسر لنا ذلك كيف أصبح الطفل المعاصر مدللًا - بعكس أطفال العصور العربية الأولى كما سبق أن أشرنا - وعلى الكاتبين أن يصلوا إليه بأدب - مغلَّف - بالبساطة والعذوبة ، والمباشرة أحيانًا .. والحيلة أحيانًا أخرى .. فجاءت نماذج عثمان جلال ومَنْ بعده نثرًا وشعرًا - نماذج القصص والأشعار - يتلمس الكاتبون فيها السبيل بحذر شديد إلى عقلية الطفل الذى أصبح - وهذه حقيقة مرة - يعاف اللغة والتراث والمعاناة .. ويفضّل السهل الذى لا يدمى أقدامه ولو بقليل من الإحساس ببشريته .

وهذه الصورة قد تضع الكاتبين فى مآزق شتى..منها المباشرة

والتقريرية .. وفقدان الإحساس بالجمال - لغة وصورًا ومعنى - فيضحّون بكل هذا خشية أن يهرُب منهم الصغير إلى وسائل أخرى تقدم له ما يريد بدون معاناة. !

لهذا يمكن أن نلتمس العذر لمثل هذه المحاولات الأولى .. التى يريد بها صاحبها أن تتسلل إلى وجدان الصغير بأى ثمن .. فجاءت مباشرة .. فيها بعض التكّلف على حساب اللغة أو المعنى أو الشعر نفسه - كفن - وتقترب من النثر - أو النثرية - لكن المهم فى الموضوع أنها كانت باكورة المحاولات فى هذا الصدد كتبت فى منتصف القرن التاسع عشر .. فكانت أسبق خطوة إلى وجدان الطفل .

أحمد شوقى :

قدم أحمد شوقى للأطفال بابين فى ديوانه هما : باب الحكايات - وديوان الأطفال - وقد كتب شوقى هذه الحكايات ما بين عامى (١٨٩٢ - ١٨٩٣) لكنها نشرت فى طبعة ديوانه الأول التى صدرت عام ١٨٩٨ م

ومن ثم - وإحقاقاً للحق - فإن محمد عثمان جلال قد سبق شوقيًا فى كتابة هذا اللون .. فالثابت أن عثمان جلال قد نشر الطبعة الأولى من (العيون اليواقظ) ما بين عامى ١٨٤٨ و ١٨٥٤ - أى قبل مولد أحمد شوقى نفسه بنحو خمس عشرة سنة

(ميلاد شوقى ١٦ أكتوبر عام ١٨٧٠) .

ولابد أن شوقيًّا قد تأثر بالطبعة الأولى من (العيون اليواقظ) التى صدرت قبل ميلاده ، إذ أن الطبعة الثانية منه صدرت بعد وفاة عثمان جلال نفسه بعشر سنوات (١٩٠٨) - وبعد صدور أول طبعة من ديوان شوقى أيضًا بعشر سنوات .. وهذه حقيقة تاريخية يهملها الكثيرون .. حتى « شوقى » نفسه لم يذكر فى مقدمته لديوانه فى طبعته الأولى أنه تأثر ، أو حتى قرأ عثمان جلال ، وإذا سلمنا بأنه لم يقرأه فهذا أيضا مما نعيب به على أحمد شوقى .. إنه يقول فى مقدمته :

(وجرّبت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير .. وفى هذه المجموعة شيء من ذلك ، فكنت إذا فرغت من وضع (أسطورتين) أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين ، وأقرأ عليهم شيئًا منها فيفهمونه لأول وهلة .. ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره .. وأنا أستبشر لذلك وأتمنى لو وفقنى الله لأجعل لأطفال المصريين ، مثلما جعل الشعراء للأطفال فى البلاد المتمدنة ، منظومات قريبة المتناول يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم .)[1]

---

(١) يذكر المؤرخون أن ما كتبه شوقى من شعر الحيوان قد نظمه فى أثناء وجوده فى فرنسا .. وكان يجمع الأطفال المصريين ويقرؤه عليهم ..

ثم يقول :

(وإنى كنت أتمنى ولا أزال ألوى فى الشعر على كل مطلب .. وأذهب من فضائه الواسع فى كل مذهب .. وهنا لا يسعنى إلا الثناء على صديقى - خليل مطران - صاحب المنن على الأدب والمؤلف بين أسلوب الإفرنج فى نظم الشعر وبين نهج العرب .. والمأمول أننا نتعاون على إيجاد شعر للأطفال والنساء .. وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على إدراك هذه الأمنية) .

وينتهى شوقى من تعليقه أو تقديمه لشعره الذى كتبه للأطفال ذاكرًا بالثناء صديقه خليل مطران - صاحب المنن على الأدب والمؤلف بين أسلوب الإفرنج فى نظم الشعر وبين نهج العرب - هكذا .. دون أن يذكر كلمة عرفان أو اعتراف بتأثره بأعمال عثمان جلال وبالطبع لا نستطيع أن نسلّم بأن شوقيًا - من موقعه فى عصره - لم يتعرف على أعمال عثمان جلال - خاصة الشعرية - بصفته شاعر الأمة فيما بعد !.

وقد سار على سُنة شوقى من بعده كثير من النقاد المؤرخين .. فأهملوا من جاء قبله .. وعدّوه أول من كتب شعر الأطفال فى العربية وأنه كان وحيدًا فى الساحة[1] ..

---

(١) انظر (ملاحظة أولى) فى صدر هذا الكتاب وانظر : الحكاية : د . سعد ظلام ص ٧٤٧ .

وأغلب الظن أن شوقيًّا بحكم شاعريته وقربه من السلطة - فى زمانه - كان يملك أن يُقنع الناس بما يودّ أن يقنعهم به .. فهو (يجّرب خاطره فى نظم الحكايات) - ويدعو شعراء آخرين أن يتبعوه فى مسيرته .. فيُنظَر إليه على حساب غيره الذى يعيش فى الظل !

لقد أردت أن أسوق هذه الحقيقة التاريخية فى سبق الكتابة الشعرية للأطفال .. دون أن أتخذ موقفًا مضادًّا من أمير شعر العربية .. فقد أضاف أيضًا الكثير إلى ساحة الشعر وكتب للأطفال شعراً ، قد يتفوق على ما كتب عثمان جلال (نلاحظ فرق الزمن والتجربة بين الشاعرين وما يعكسه على عقلية الطفل ..)

لقد تأثر شوقى - ليس بلافونتين وحده - ولكن بكليلة ودمنة ، وحكايات التراث كذلك .. لكن النظرة الموضوعية إلى شعر شوقى للأطفال ، تبين لنا أن قصائده تلك ليست بنفس السلاسة والبساطة التى كتب بها عثمان جلال . فهى تتميز بسمات رمزية يصعب على الأطفال - أحيانًا - فهمها إلا بواسطة معلّم .. يضاف إلى أنها فى مجملها ذات ألفاظ لا يتسع لها قاموس الطفل اللغوى .. وكذا قاموسه الادراكي .. وربما يعود ذلك إلى أن شوقيًّا كان يكتب للأطفال من موقعه كشاعر كبير أوحد .. إلى جانب وجود تلك المادة الجاهزة التى لا تتطلب غير الترجمة الشعرية إلى العربية ، ومع هذا فإن كثيرًا من هذه النماذج قد اختيرت لتقديمها للأطفال فى المدارس

المصرية .. إلى فترات طويلة .

ومع كل هذا فقد قدم شوقى إضافة ملموسة فى هذا المجال .. فمن أشهر حكاياته الجميلة نختار هذه القصيدة :

(الثعلب والديك)

برز الثعلب يوما فى ثياب الواعظينا
فمشى فى الأرض يهدى ويسبُّ الماكرينا
ويقول الحمدُ لله إلٰهِ العالمينا
ياعباد الله توبُوا فهو كهفُ التائبينا
وازهدُوا فى الطير إنّ العيشَ عيشُ الزاهدينا
واطلبوا الديك يؤذنْ لصلاة الصبح فينا
فأتى الديكَ رسولٌ من إمام الناسكينا
عرض الأمر عليه وهو يرجُو أن يلينا
فأجابَ الديكُ : عُذْراً ياأضلّ المهتدينا
بلّغ الثعلب عنى عن جُدُودى الصالحينا
عن ذوى التيجان ممّن دخل البطن اللعينا
أنهم قالوا وخير القول .. قولُ العارفينا
مخطئٌ مَنْ ظنّ يومًا أن للثّعلب دينا

وفى قصيدة أخرى بعنوان : (الدب فى السفينة) يقول :

الدبُّ معروفٌ بسوء الظن
فاسمع حديثه العجيب عنى

لما استطال المكثُ فى السفينة
مسّ دوام العيشة الظنينة

ثم يسوق الحكاية وهى واحدة من حكايات الحيوان فى سفينة نوح .. ومنها كذلك حكاية (الحمار فى السفينة) ويقول فيها :

سقط الحمار من السفينة فى الدجى
فبكى الرفاق لفقده وترحموا
حتى إذا طلع النهار أتت به
نحو السفينة موجة تتقدمُ
قالت : خذُوه كما أتانى سالما
لم أبتلعه .. لأنه لا يُهضم

وهى من الحكايات الفكاهية التى أكثر منها شوقى فى هذا الديوان .

وهذا نموذج آخر بعنوان (ولد الغراب) نقتطف منه هذه الأبيات :

وممهّدٌ فى الوكرِ مِن ولدِ الغرابِ مُزَقّقِ
كرويهب متقلس متأزّر .. متنطقِ
لبس الرماد على سوا دِ جناحه والمفرق
كالفحم غادر فى الرّما د بقية لم تُحرَق
ثلثاه منقارٌ ورأ سٌ والأظافر ما بقى

إلى آخر الحكاية التى تحكى أمًّا فُتنت بولدها الصغير وتخيلته

كبيرًا ، فرمت به من الجو بدون حرص عليه .. فتمزق فوق الأرض .. وأقبلت الغربان عليه .

وبقدر ما نجد بعض الصعوبة فى الرمز واللغة .. إلا أن هناك نماذج كثيرة يتفوق فيها شوقى على نفسه .. مما يعد إضافة حقيقته إلى شعر الأطفال على ألسنة الحيوانات .

عبد الله فريج :

وهذا ناظم أصدر عام ١٨٩٣ كتابَ (نظم الجمان فى أمثال لُقمان) وهو يتضمن خمسين مثلاً وضعها المؤلف فى صورة أراجيز تحكى حكاية عن الحيوان أو الإنسان أو النبات ثم ينهى الأرجوزة بالمثل الذى انحدر إلينا من أمثال لقمان ..

وقد جاء فى مقدمة هذا الكتاب :

(لما رأيت الديار المصرية قد رقَت فى الحضارة إلى درجة علية .. لا سيما فى زمن مولانا العباس .. الذى أينعتْ فيه المعارف كرياض الآس .. هذا وقد قرر المجتمع اللغوى فى بعض جلساته بعد النظر المدقق فى مباحثاته .. أن يكلِّف تلامذة المدارس الأميرية .. فى عهد الوزارة الرياضية - أى رياض باشا - بحفظ منتخبات من أشعار البلغاء .. ليكتسبوا بذلك ملكة الإنشاء .. وقد أخذتنى الغيرة الوطنية أن أخدم بلادى بخدمة رضية .. تعود على أبنائها بالفائدة .. وتأتى لهم بالمنافع الزائدة .. فاستعنت فى ذلك الواحد

الفتاح .. مصدر الحكمة وينبوع الصلاح – وعمدت إلى أمثال سيدنا لقمان .. الذى شهد له تعالى بالحكمة فى منزل القرآن .. وإلى ما جرى ذلك من الأمثال الرائعة ذات الأبيات راسخة القافية .. ثم جعلتها خدمة أدبية لتلاميذ المدارس الابتدائية .. إلخ)

ويتضح من هذه المقدمة أن الشاعر قد عمد إلى مصدر أساسى ، هو أمثال لقمان ، وإن كان استعان بأمثال قريبة أخرى لا تخرج عن روح أمثال لقمان .. ولهذا لم تقتصر أراجيزه على حكايات الحيوان فقط .. بل وجدناه ينوِّع فى الموضوعات مثل : بستان وعوسج – الحداد وكلبه – امرأة ودجاجة .. حطاب والموت – زنجى – صبى كذوب .. شجرة بلوط والسنابل ..

أما أسلوب النظم فقد جاء متكلَّفًا إلى حد كبير يدل على عدم شاعرية كافية – وإن كان للمؤلف هذا ديوان آخر من الشعر فى أغراض مختلفة .

وقد بدأ كتابه عن الأسد مع حيوانات كثيرة مثل الثور – والثعلب والجرذون – والذئب .. ثم الإنسان .. ثم الوحوش جميعًا .. وتنقل مع الحشرات والنبات والطيور والإنسان .. فى كثير من الحكايات التى تنتهى – كما قلنا – بإيراد المثل اللُّقمانى. ومن ذلك :

قد خطف الذئب من الرعيان
في يوم جوع أحدَ الخرفان

وبينما كان به يسيرُ
قابله ليثٌ له زئير
يقول مهلاً خاسرَ الإيمان
ألست تخشى هيبةَ الديّان
ومن يديه اغتصب الخروفا
يقول فيما بعدُ كنْ عفوفا
فقال ذاك الذئب وهو فى خجلْ
علىَّ تمَّ اليومِ ما قال المثَل :
ما ظالمٌ عن خوفِ مولاه عمى
إلا ويبلى فى الورى بأظْلمِ

وهكذا نرى أنها ترجمة حرفية لأمثال لقمان التى وصلت بعضها إلينا - أو حرفت أو أضيفت إليها واختلطت مع غيرها - حتى أصبحت أمثالاً واردة مألوفة .

وهذه أرجوزة أخرى بعنوانِ (امرأة ودجاجة) يقول فيها :

قيل بأن امرأة محتاجة
كانت لها فى بيتها دجاجة
لها تبيض بيضة فى اليوم
من فضة سادت بها فى القوْم
فافتكرت من غَيها الغبيّة
أن تكُثر الطعام للشقيّة

لعلها تبيضُ بيضتينَ
أعنى بذا فى اليوم مرتين
وإذْ لها زوّدتِ الغَذاءَ
وأوسعت أحشاءها امتلاءَ
انفجرت حوصلةُ المسكينة
وأصبحت مولاتُها حزينةْ
وصحّت الأمثال أنّ بالطمعْ
يفرّق الإنسان كلَّ ما جمع[1]

ويتناول ما اتفقت عليه الأمثال من أن الطبع يغلب التطبع .. لكن فى صورة عجيبة حقًّا هى صورة (الزنجى الأسود) حيث يقول :

مر حكيمٌ من ذوى الفضائلْ
يوماً على بعض من السواحلْ
وقد رأى هناك عبدًا أسودًا
فوقف الحكيمُ حتى يشهدَا
وإذ رآه فاركاً بالثلج
جسمًا وما أدراك جسمُ الزّنجى

---

(١) وازن بين هذا التناول وبين قصيدة عثمان جلال (صاحب الدجاجة) ص ١٥٣

فى أمـل بـأنـه يـبـيضُ
والاسـوداد عـنـه قـد يـنـفضُ
قـال لـه الحكيم فى الـكـلام
أقصـرْ عنَـاك يـاأخـا الأوهـام
إن اسـوادَ الثلج يـابن الخـالْ
أقـربُ مـن بيـاضـك المحـالْ
إذ قيل إن الطبع يبقى فى البدنْ
ولم يغيـره سـوى درجِ الكفَـنْ

على كل لقد قصدنا من هذا ألا نغفل هذه التجربة على قلتها وتكلفها فى الكثير .. لكنها نجحت - بالرغم من كل ما يؤخذ عليها - فى نظم الأمثال .. أما إذا وضعت فى موازنة مع الأراجيز العربية الأخرى فى تراثنا التى تتناول الأمثال - مثل أرجوزة أبى العتاهية مثلاً ما نالت شيئا من السبق .. لغلبة المباشرة فيها والنثرية والتقريرية .. وربما كان هذا سبباً فى إغفاله تمامًا من الذكر بالرغم من أنه عاصر « عثمان جلال » و« أحمد شوقى » .

أشعار أخرى للأطفال :

لقد تناولنا آنفًا شعر الحيوان لدى أبرز علامتين معاصرتين هما محمد عثمان جلال وأحمد شوقى ، ولا شك أن غيرهما فيما بعد قد

استجاب لها .. وسار على نهجهما لكن بقدر أقل ، أما الجانب الآخر من شعر الأطفال - وهو الشعر الذى يصاغ فى صورة أناشيد تتضمن الوجدان والوصف وحب الوطن وغيرها من الموضوعات التى تحيط بالطفل .. فقد كتب فيها كثيرون .. منهم كذلك عثمان جلال وشوقى .. وتيسيرًا للبحث أيضا سوف نتابع هذه الأشعار لدى أصحابها المشهورين المؤثرين ..

محمد عثمان جلال :

فى (العيون اليواقظ) قصائد عديدة من قبيل الأمثال المضروبة أو الحكم فى صورة حكايات أيضًا لكنها لا تتعلق بالحيوان .. وقد نظمها عثمان جلال بنفس الأسلوب الذى نظم به حكاياته على ألسنة الحيوان .. ووضعها فى ديوانه .. ومن هذه القصائد (المنجم) ويقول فيها : .

كان المنجمُ فى أضغاث أحلام
وكلما قد رمى جاءت بلا رامِ
رأيتُه فى الخلا يمشى على مهلٍ
ورأيهُ ضلّ فى تركيبِ أرقامِ
وكان يهجسُ بالأفكار فى (زُحَلٍ)
ويدّعى أنه استولى على الشّامِ

وقال : لا يظهر (المريخُ) في سحَرٍ
مثـل السماكـيْن .. إلاّ بعد أيـامِ
وحكَّم الشمسَ في عينيه .. ثم بدَا
يقيس دائـرَهـا الأعـلى بـإحكـام
وقد مشى تحت خطّ (الجدْى) يقسمُه
إلى فـروع وأنـواعٍ وأقـسـامِ
وبـينـما أنـفُـه للجـوّ .. مـرتـفـعٌ
والعقـلُ مستغرقٌ في بحـرِ أوهـامِ
إذ مـرّ بالبئـرِ واستلقى بها عَجِـلاً
ومـا تـأخّـر عنهـا بعضَ أقـدامِ
وقـال وهـو بهـا يهـوِى بنـاصيةٍ :
أبصـرُت خلفى ومـا طـالعتُ قُـدامِى

وربما كان عثمان جلال دقيقًا حينما كتب على ديوانه (العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ) فديوانه هذا مملوء فعلا بالأمثال والمواعظ ، سواء قيلت على ألسنة الحيوانات أو سيقت في صورة غير رمزية بطلها الإنسان نفسه ..

نقرأ مثلا : قصيدته (سيئ البخت) يقول فيها :
سمعتُ عن رجـلٍ أوْدى به الـزمنُ
ولم يجـدْ من له في النـاسِ يـأتمِنُ

وصــدّه الحظُّ حــتى صــار مفـتقــرًا
على الحجـارةِ فى الأسـواق يـرتكنُ
ما باع إلا وكان السوقُ فى رِخَصٍ
ولا اشترى قطُّ إلا إنّ غلا الثمنُ
سمعتُــهُ يشتكى يــومًــا فقلتُ لــه
تـأتى الـريـاحُ بمـا لا تشتهى السفنُ

ونجد فى الديوان كثيرًا من هذه الحكايات مثل الأرملة - الصياد الجبان - حكمة سقراط - آنية الفخار ، وآنية الحديد (قصيدة حوارية بينهما) - مزية العلم - البنت - الشمس والريح والسائح - الحكيمان - الراعى والبحر - البخيل والكنز - اللصان والحى... إلخ وهى كثيرة فى الديوان .

وكنت أود لو أن محقق الديوان فصل بين اللونين : شعر الحيوان - والشعر الذى يلتزم الأمثال والحكمة على لسان الإنسان .. لكان أفضل .

المهم أن « محمد عثمان جلال » أيضًا قد طرق موضوعات الحكمة والمثل - أى الأدب التهذيبى أو التعليمى الذى عشنا معه طويلًا فى بداية هذه الدراسة ووجدنا صداه فى الأدب المعاصر كما نرى .

أحمد شوقى :

كتب شوقى كذلك أشعارًا أخرى ليست على ألسنة الحيوان .. بعضها فى صورة أناشيد وبعضها قصائد طويلة .. أودع معظمها فى (ديوان الأطفال) – ومنها : الجدة – الوطن – الأم – الرفق بالحيوان – النيل – المدرسة – نشيد مصر – نشيد الكشافة .

وكما كان المصرى القديم يكتب للنيل كلماته الأولى على هذا النحو[1] :

حمداً للنيل ..
ينزل من السماء
ويسقى البرارى البعيدة عن الماء

كتب شوقى هذا النشيد :

النيلُ العذبُ هو الكوثرْ ... والجنةُ شاطئُه الأخضرْ
ريانُ الصفحة والمنظرْ ... ما أبهى الخلدَ .. وما أنضرْ
البحرُ الفيّاضُ .. القدْسُ ... الساقى الناسَ وماغرسُوا
وهو المِنوالُ لما لبِسُوا ... والمنعمُ بالقطْنِ الأنْور
جعل الإحسان له شرْعا ... لم يخْلِ الوادى من مرعَى
فترى زرعًا يتلو زرعًا ... وهنا يجنى .. وهنا يبذُرْ

---

(١) انظر ص ٦٨ من هذه الدراسة .

جارٌ ويُرى ليس بجارِ   لأناة فيه ووقارِ
ينصبّ كتلٌ منهارِ   ويضجُّ فتحسبُه يزأرْ
حبشى اللون كجيرته   من منبعه وبحيرْته[1]
صنع الشطَّيْن بسُمرته   لونًا كالمسْك وكالعنبرْ

ويكتب شوقى عن الأم قصيدة أخرى فيقول :

لولا التُّقى لقلتُ : لمْ   يَخْلُقْ سواك الولدا
إن شئتِ كان العيْر أو   إن شئتِ كان الأسدَا
وإن ترد غَيًّا .. غوَى   أو تبغِ رشُدا .. رشَدا
والبيتُ أنت الصوتُ فيه   وهو للصوت صدَى
كالببَّغا فى قفَصٍ ..   قيلَ له .. فقلدا
وكالقضيبِ اللَّدْنِ قد   طاوعَ فى الشكلِ اليداَ
يأخذُ ما عوَّدته   والمرءُ ما تعوَّدا

ولا أود أن أعلق كثيرًا على هذه النماذج .. ومأخذى عليها فقط أنها تتضمن بعض العصوبات اللغوية .. إلا إذا سلمنا معاً أن من واجب الطفل أن يتعلم كيف يفتح المعجمَ ليعرف معنى المفردة .. أو يسأل معلمه أو أباه عن المعنى .. لكن هذا الأمر قد يصرف

---

(١) لاحظ المعنى نفسه فى الأغنية التى كتبها شوقى (النيل نجاشى) .

الطفل عن الاستمتاع بالنغم فى القصيدة ، إلى تتبع المعنى فى المعاجم ..

محمد الهراوى (١٨٨٥ - ١٩٣٩) :

يُعد (محمد الهرّاوى) من أوائل الذين انصرفوا بجد وإخلاص إلى شعر الأطفال .. خاصة أنه كان قريبًا منهم ، فقد كان يعمل فى دار الكتب ـ التابعة لوزارة المعارف .

عاش الهراوى عصر الاستعمار البريطانى الذى يعمل جاهدًا على تلوين الثقافة والتعليم بما يخدم أغراضه .. ومن ثم بدأ الهراوى فى مقاومة هذا الاتجاه عن طريق كتابة أشعار للأطفال مستمدة من دينهم وأدبهم العربى وتاريخهم العريق .. وحاضرهم المناضل .. مما جعل وزارة المعارف تقرر دواوينه على مدارسها المختلفة .

بدأ الهراوى تجربته على مستويات الأطفال المختلفة من الإدراك والاستيعاب .. محاولاً أن يكتب لكل مرحلة من العمر ما يناسبها من الأشعار – وهى محاولة يجهد الكاتبون اليوم أنفسهم فى الوقوف عليها وتقديم كتاباتهم فى ظلّها .

كتب الهراوى سمير الأطفال للبنين (٣ أجزاء) .

وسمير الأطفال للبنات (٣ أجزاء) .

وأغانى الأطفال .. والسمير الصغير ..

وديوان الطفل الجديد – ملحق به رواية الذئب والغنم –

(تمثيلية غنائية بالشعر فى فصل واحد) هكذا ! وديوانًا من الشعر الدينى بعنوان : أنباء الرسل .. مستمدا من القرآن والكتب المقدسة ، أصدر الهراوى هذه الأعمال الشعرية مزينة بالصور - صفحة للقصيدة - وصفحة مصورة توضيحية - ولهذا أقبل الأطفال على هذه الأعمال فى نهم شديد ..

ويبدأ الهراوى رحلته مع الطفل .. فيأخذ بيده ويعرّفه على العالم من حوله - ولأن وسائل الإعلام فى تلك الأيام كانت محدودة وغير متطورة ، فقد حاول الهراوى فى شعره الجمع بين التعليم والترفيه .

فقد نجد أنشودة بعنوان تحية اللقاء .. يقول فيها :

هــل تعلمــون تحيَّتى عنــد الحضــور إليكمُ
أنـا إن رأيتُ جماعـة قلتُ : السـلامُ عليكمُ

وهو هنا يحاول وضع الطفل على الطريق المستقيم والمبادئ السليمة لتحية الناس والتعامل معهم . وفى أنشودة تعليمية أخرى يدعو الصغير إلى الحب والألفة مع غيره .. ويؤكد فيها أن قلوب الصغار قلوب كبيرة عامرة بالحب والمودة ..

لا تــظنُّــونى صـغيــرًا ليس قلبى بــالصغـير
يـســعُ النــاس وِداداً من صغــير أو كبــير

ويود الشاعر أن يكون ايجابيًا خاصة وهو يخاطب تلاميذ

المدارس .. فيلجأ إلى توجيه أنشودة أخرى تعلم الطفل حروف الهجاء .. أو تقربه حبًّا إليها .. وهذا أسلوب قديم معروف فى التراث العربى حيث كان علماء اللغة ينظمون قواعدها وعلومها فى أشعار ليسهل حفظها وتفسيرها على عقلية المتعلمين .. بل تعدى ذلك إلى علوم أخرى غير العربية ..

يقول الهراوى :

أبى : امتحِنّى يا أبى ... فى أحرف الهجاءِ
فإننى أعرفُها ... من ألف لياءِ
وأنت فى أولها ... من ألفٍ وباءِ

ثم ينتقل الهراوى إلى الطفل فى حياته اليومية .. وقد كان التعليم فى عصر الشاعر صعب المنال .. وكان الصغير يمكنه أن يجمع بين العلم والعمل .. ولهذا وجه الهراوى رسالته بأن العمل شرف وليس حطًّا من كرامة الإنسان .. فيقول :

أنا فى الصبح تلميذٌ ... وبعد الظهر نجارُ
فلى قلمٌ وقِرطاسٌ ... وإزميلٌ ومِنشارُ
وعِلمى إنْ يكُن شرفًا ... فما فى صِنعتى عارُ
فللعلماءِ . . مرتبةٌ ... وللصناع مِقدارُ

ولا يغفل الهراوى قدرات الطفل العقلية فى مراحل عمره ..

وهو فى كل ما يكتب يضع عينيه على أمرين مهمين : الإيقاع السهل .. والمعنى الذى تحمله اللغة البسيطة .. ومن ذلك ما يصف به الكلب(نلاحظ الإيقاع الذى يسهل معه الغناء واللعب) .

كـلبـى كـلبـى صـاف الـقـلبِ
يجـرى خـلفى يمشى جـنبـى
راعٍ لـلأهـلِ ولـلصَّـحـبِ
صعبٌ عـنـد الأمـرِ الصعبِ
يحمى الأغـنـام من الـذئـبِ
ولـه فى الصيدِ .. وفى الحـربِ
ولـه فى الإسـعـاف الـطِّبى
وقـليـل الـعـيـبِ أو الـذنـبِ
يُغنيـه القـولُ عـن الضـربِ
فـلذا .. ولـذا أهـوى كـلبِـى

إنها ولاشك أغنيةٌ راقصة تصلح للإنشاد مع ممارسة لُعبة معينة .. أو توقيع الأقدام فوق الأرض ضابطة للنغم .

ومع هذا الموقف من الكلب وحب الصغير له فإنه كذلك قد يكون شريرًا ولهذا ساق الهراوى هذه الأبيات بعنوان (حيلة) :

رمـى غـلام بـكُـرة فـاقـتـربت من شجـرةْ
وكـان مـربـوطًـا بهـا كـلب يخـافُ ضَـرَرَه

فدار حول جذعها . والكلبُ يقفُو أثره
فقصَّر الحبل به وعاد يأخُذ الكُرة

وتبدو هنا قدرة الهوارى على شرح الموقف وتبسيطه وتكثيفه [أيـ]ـضاً فى كلمات قليلة دون تطويل أو إسهاب .. ولو شئنا كتابتها [نثـ]ـرًا .. ربما زادت على سطور هذه الأبيات .

أما فى حب الوطن فللهراوى الكثير منه :

مصر أمنا حقُّها وجبْ
تُرْب أرضها يُنْبتُ العجبْ
ماءُ نيلها سائلٌ ذهبْ
بين أمِّنا والعُلا سببْ

وأيضا يتحدث عن شعب مصر وعراقته وحضارته فيقول :

يا ابن مصر .. ياعريق النسبِ
قد دعا داعى العُلا فاستجبِ
واطْو فى الجدّ بساطَ اللَّعبِ
واطلب العزةَ تحت العلم
قد نزعنا للمعالى منزعا
وتسنَّمنا المكان الأرفعا
قلْ لشمس الأفْق : أخْلى موضِعا
لبنىِ النيلِ .. بناةِ الهرمِ

وإلى جانب هذا يتنقل الهراوى خلال المشاهدات التى يراها الطفل هنا وهناك ، فهو يتحدث عن الحيوان.والطيور التى يتعامل معها الطفل .. ووسائل النقل المختلفة مثل السيارة والدراجة والطيارة والترام .. والآثار المصرية مثل الأهرام وأبى الهول ، والآثار الحديثة مثل دار الكتب بل يدخل مع الفتاة إلى المطبخ .. ويذهب معها إلى المدرسة .. إلى غير ذلك مما تتعدّد جوانبه ولقطاته فى إيقاعات سلسلة بسيطة ، وكلمات قريبة إلى الفهم[1] .

ومن ذلك مثلًا ما نظمه فى وصف الدراجة :

دراجــة مـن عجــلِ تمشى بـدفع الأرجُـلِ
محـكـمـةُ الـرِّبــاط مـنـفـوخـة المـطاطِ
فيهــا جهــازُ النــور وجــرسُ المســير
تفــرُّ وهى جــاريــة ولا تــفــرّ راســيــة
تــدُل أن الــبــركــة تحــلُّ عند الحــركة

وكتاب (الطفل الجديد) للهراوى .. طريف فى أناشيده ومقطوعاته .. إنه يصحب الصغير وذكرياته .. وحياته اليومية .. ومن هذا ما قاله على لسان الصغير يصف حاله بين الطفولة والصبا :

---

(١) قام المؤلف بجمع أعمال الهراوى للأطفال (٢٢ عملًا) لإعادة نشرها بدراسة وافية ..

حينما كنتُ وليدًا   لم أكن أنطقُ حرفًا
إنما كان مُرادى   فى سكوتى ليس يخفى
كنت إن أبصرتُ أمى   أقبلتْ .. أبسُطُ كفا
وأبى إن جاء عندى   لم أحوِّل عنه طرْفا
وابتسامى كان عطفًا   للذى يُظهر .. عطْفا
وأنا -الآن- صبىٌّ   أستطيع القول صِرْفا
فأحيّى بلسانى   صاحب المعروفِ ألفا

على حين نجده يتحدث بلسان الصغير أيضا وهو يلاعب طائرهُ فيقول :

الطائرُ الصغيرُ   مسكنه فى العش
وأُمه تطيرُ   تأتى له بالقش
تخالُه .. الطيورُ   إذا بدا فى الفرْشِ
كأنه أميرُ   يجلس فوق العرشِ

وهكذا يضيف الهراوى الكثير إلى ميدان شعر الأطفال .. فى أشكال كثيرة منها الأغنية ومنها القصيدة ومنها المسرحية .. مما يجعله أكثر الذين فهموا عقلية الطفل فقدموا له ما يلائمها .. بقصد التعليم فى صور ورسوم توضيحية مع كل قصيدة أو أنشودة .. كما لا يفوت الهراوى أن يربط الطفل بعقيدته الدينية ولهذا أفرد له

ديوانًا خاصا هو أنباء الرسل ، وقد بدأ فى إصدار أعماله عام ١٩٢٢ ، وظلت ضمن ما يقدم لتلاميذ المدارس حتى عهد قريب ..

وبهذا نستطيع أن نقول ، إن الهراوى قد نجح إلى حد كبير فى الوصول إلى عقلية الصغير محاولاً غرس المعرفة والجمال والموسيقى جميعًا .. ولو كان شعره قد خلا من كثير من التقريرية - المقصودة - لكان دستورًا لكل من يريد أن يكتب شعرًا للأطفال .

محاولات أخرى :

عاصر الشعراء السابقين بعضُ الكتاب الآخرين ، الذين جمع بعضهم بين النثر والشعر وبعضهم كتب شعرًا خالصاً .. ومن أبرز هؤلاء رائد أدب الأطفال (كامل كيلانى) - (١٨٩٧ - ١٩٥٩) .

ويرجع الفضل إلى كامل كيلانى فى كتابة القصة للأطفال .. أكثر من كتابة الشعر .. فقد استطاع أن يمّد الطفل بأول مكتبة عربية عنيت بتنشئته على أسس التربية الصحيحة .. فألّف وترجم .. وبسّط كثيرًا من الأعمال .. إلى جانب كتاباته للكبار ..

وحاول كامل كيلانى أن يكتب شعراً مبسطًا للأطفال .. أحيانًا يضعه فى ثنايا قصصه فى صورة مقدمات .. أو نهايات .. يقصد منها تربية الطفل وغرس القيم الاجتماعية والدينية ومنها :

أنـــا مـــازلـــت تـــلـمـيـــذاً صـغـيـــرًا
ولـــكـــنى عـــلـى صِـــغَـــرى مُجِـــدُّ ..
أســـيرُ إلى الـــعُـــلا ســيـــرًا حـــثـيـثـــا
وأنـــشطُ نـــحـــو غـــايـــتـــهـــا وأغْـــدُو
ولـــيس بـــنـــافـــعـــى طـــولٌ وعَـــرضٌ
إذا لم يُـــغْـــنـــنى فـــهـــمٌ ورُشْـــدُ
فـــليس يـــقـــاسُ إنـــســـانٌ بـــشـــبْرٍ
لـــيـــعـــرف قـــدره إن جـــدَّ جِـــد
ونـــبْـــتُ الـــقـــمـــحِ مـــرتـــفـــعٌ قـــلـيـــلاً
ولـــكـــنْ .. هـــل لـــه فى الـــنـــفـــع حـــدُّ
هـــو الـــقـــوتُ الـــذى نـــحـــيـــا جمـــيـــعًـــا
بـــهِ .. وهـــو الـــذى مـــا مِـــنْـــهُ بُـــدُّ

كما أخرج كامل كيلانى قصائد تثير فى نفس الصغير كثيرًا من المعانى النبيلة .. التى تُغذى الوجدان حتى فى أوقات لعبه .. ومن ذلك ما كتبه تحت عنوان (لا أحد) يقصد بها هذا اللفظ الجارى على ألسنة الأطفال عندما يعبثون بشىء فى المنزل ويحطّمونه أو يشوهونه .. وتسألهم الأم : من فعل هذا ؟ . فيجيبون فى بساطة : لا أحد ! . وقد وفق كامل كيلانى إلى التعبير عن هذا الموقف حين قال :

شـخصٌ غـريبٌ تـسـمـعـون دائـماً
بـه .. وإن لم يـرهُ مـنكم أحـدْ
ولـسـت أدرى أبـداً : مـا شـكـلُهُ
وكـم لـه من معجـزات لا تُـعـدُّ
أمـا اسمـهُ : فهـو غـريبٌ عنـدكُم
تـعـرفُـه كـلُّ فـتـاةٍ .. وولـدْ
فـإن سـألـتُ : مـا اسـمُـه ؟
فـهـو يـسـمـى : لا أحـد
إن تُـركت أبـوابُنـا .. مفتـوحـة
أو طـار من نـافـذة زجـاجـهـا
أو خُـلعـت أزرَّةٌ مـن مَـلبسٍ
أو ضـاع مـن آنـيـةٍ غـطاؤُهـا
أو بُـعثـرت مـن مـكـتـبٍ أوراقُـه
أو سـال مـن محـبـرة مـدادهُـا
ثـم سـألـنـا : مـن فـعـلْ ؟
كـان الجـوابُ : لا أحـدْ !

وهكذا يضع الطفل أمام مواجهة حادة مع هذا السلوك .. ويسخر منه إذا هو لجأ إليه ، ومن أبدع ما كتبه كامل الكيلانى تلك المقطوعة التى تسمى (الوقت) ومنها :

قالت الطيرُ : لقد حلَّ الشتاءْ
واستبدَّ البردُ واشتدّ الصقيعْ
فوداعا : أيها الغصنُ وداعًا
سوف ألقاك إذا جاء الربيعْ
قالت الأوراقُ للغصن : وداعا
أيها الغصنُ - فقد حلَّ الشتاءْ
سوف ألقاك إذا ما الطيرُ عادتْ
فى الربيع الطلق تشدُو بالغناءْ
ثم قال الوقت للناس : وداعا
إنني أنفسُ شىءٍ فى الوجودْ
ترجعُ الأوراقُ والطيرُ جميعًا
وأنا من حيث أمضِى لا أعودْ

وله أيضا قصة شعرية عن الأرانب .. وأخرى عن الغراب .. وثالثة عن عنقود العنب ، حتى أنه صاغ جزءاً من قصة شكسبير (الملك لير) شعرًا مبسطًا للأطفال ..

وكما يتضح حاول كامل كيلانى أن يجمع بين القصة والشعر .. ولكنه كان يميل إلى كتابة القصة .. وما أظنه كان يكتب الشعر إلا هامشيًّا .

* * *

أما الشاعر (إبراهيم العرب) فقد أصدر كتابا بعنوان (آداب العرب) عام ١٩١١ ، أى قبل وفاته بستة عشر عامًا (توفى ١٩٢٧) – وقد نظم فيه تسعًا وتسعين قصة شعرية .. منها ما هو على لسان الحيوان ..

وقد جاء فى مقدمة (آداب العرب) :

« هذا كتاب خدمت به نابتة الوطن المحبوب .. وأجريت فيه الأمثال والحكم المأثورة ، ليأخذوا منها ما يربى نفوسهم ويقوِّم أخلاقهم ويطبعها على أصوب آراء المتقدمين .. إلخ » .

وواضح من هذا التقديم أن إبراهيم العرب يلتزم جانب المثل والحكم المأثورة على أفواه الحيوانات .. أى أنه قصد الجانب التربوى قبل أى شىء .. ومن قصائده تلك ما أطلق عليها : (وحش الجبل والطيور) يقول فيها :

حكـايـة عن غنىّ مـالـه عمـلٌ
حبُّ التظاهرِ فى الدنيا لـه شغـلُ
بـدا لـه أنّ دعـوى العلم رائجـةٌ
منـه إذا بـات لـلآداب ينتحـلُ
فـأحضر الكتْبَ لا علمٌ لـديه سوى
أن الكتـابَ خفيفٌ أو بـه ثِقَـلُ
وصـار يحضـر أهـلُ العلم سـاحتـه
عـلى موائـدَ .. فيها السمنُ والعسـلُ

ومن عوارفه لا من معارفِه
صارت تُصبُّ على راحاته القُبَلُ

ولا معارض منهم إن بدا خطأ
ولا مجادلَ فيهم إن بدا خَطَلُ

ويرجعون إليه فى العلوم وما
لديه من كأسها نهلٌ .. ولا عَلَلُ

وبالتملقِ قالوا لم نجد أحدًا
جاراك فى العلم حتى النُخْبة الأولُ

فصار يعجبُ كيف المالُ أبلَغَهُ
تلك المكانة والجهالُ لا تصلُ

ويبدو أن كتاب (آداب العرب) لم يستطع المؤلف أن يتحرّى شيئا من البساطة إلا قليلا مما يصلح لأن يقترب إلى إدراك الأطفال .. ومع هذا فقد أصدرته نظارة المعارف المدرسية - أيضًا - وقررته فى المدارس الابتدائية بنين وبنات وفى مدارس المعلمات السنية ومدارس معلمى الكتاتيب .

* * *

وفى عام ١٩٤٠ - أصدر (جبران النحاس) ديوانه (تطريب العندليب) وتضمن سبعًا وتسعين قصة شعرية مأخوذة من أمثال لافونتين .

ومن بين الذين كتبوا كذلك - فى مجلة جماعة أبولو (١٩٣٢ - ١٩٣٤) : الصاوى شعلان - بركة محمد - على عبد العظيم - وأيضًا - كامل كيلانى .

* * *

وهناك محاولات قليلة جدًّا للرصافى - ومحمود غنيم .. وعادل الغضبان الذى كتب ديوانًا خاصًّا للأطفال عام ١٩٦٢ بعنوان (الوتر الناعم) وقسمهُ إلى أقسام أربعة : الله - الوطن - الطبيعة - المجتمع - وأخذ يطوف بالطفل فى زوايا كل قسم ، محاولًا تقديم إحاطة شعرية ملائمة ، ومن قصائده تلك التى أسماها (بلادى) يقول فيها :

بـلادى جنـة الـدنيـا   بهـا أزهـوُ وأفتخـرُ
ففيهـا الخصبُ منتشـرٌ   وفيهـا الحسنُ مـزدهـرُ
بـلادى لستُ أنسـاهـا   نأى بى أو دنا القدر

على حين يقول عن الأم :

أحـبُّ أمـى وأبى   حبًّـا قـوىَّ السبب
يجـولُ فى جسمـانى   كـالمـاء فى الأغصـان
أحـبُّ أمـىَ الـتى   تـتعـبُ فى تـربـيتى
وتـسـهـرُ الـليـالى   مـعـنـيّـة بـحـالى

وربما وقفت القوافى هنا - وعند كثير من الشعراء السابقين - دون تحقيق التدفق الممتع للطفل - فيضنى الطفل عقله فى البحث عن معانى الألفاظ التى اضطر الشاعر إلى حشوها فى القصيدة ليكمل البيت .

* * *

أما الشاعر محمود أبو الوفا (١٩٠٢ - ١٩٧٩) .. فقد كتب للأطفال أناشيد وطنية ودينية .. كما كتب بعض القصائد التى تتحدث بلسان الحيوان وتعطى الحكمة والقيم العليا.

وفى رأى أبى الوفا : أن الفرق بين النشيد والقصيد ، أن الوحدة البنائية فى النشيد لا تعنى البيت ، كما هى فى القصيدة التقليدية أو التفعيلة العروضية - كما هى فى اصطلاح بعض معاصرينا - وإنما تعنى الشطرة ولك أن تسميها البيت .. ولهذا فإن النظام التركيبى فى النشيد يشبه النظام الأسرى .. إلخ .

ومهما يكن .. فإن أبا الوفا أجهد نفسه فى كتابة الأناشيد للأطفال رقيقة النغم .. حماسية الأداء .. وحاول أن يعطى الصغير موضوعات أقرب إلى إحساسه وحياته الخاصة .

فمثلا يكتب نشيدًا عن (كرة القدم) فيقول :

كرةُ القدمِ كرةُ القدم   هى لعبتنا منذُ القدمِ
يابن النيلِ يابن الهرم   العبْ العب كرة القدم

للكـرة نـداء يُشجينـا ويطيرُ بنا صوبَ الهدَف
وكـأنّ صَـداهُ ينـادينَـا سيرُوا سيرُوا نحو الشرفِ
فى العالم نحن لنهضتنا أصحابُ الرايـة والعلم
ومتى كنا فى ساحتهـا كنا الحراسَ على القيمِ

ومن الأناشيد الدينية يكتب للصغير (دعاء الصباح) فيقول :

يـا إلهـى يـاإلهـى يـا إلـه الـعـالمـين
يـا إلهى لـك أدعـو استجبْ لى يـاإلهى
أعـطنى الـقـوة حتى أجتـلى السـرَّ الإلهى
ليكنْ وجهُـك وجهى ليكن جـاهُـك جـاهى
لـيكـن نـورُك قُـدًّا مِـىَ فى أىِّ اتجـاه
فـإذا الكون أمـامى كـلّه نـورُ إلهـى
وإذا أبصـرت لم أبـ ـصرْ سوى الحبِ الإلهى
يـا إلهـى يـاإلهـى يـا إلهى يـا إلهـى

لكن .. من الظالم ومن المظلوم :

كنا طوال رحلتنا الماضية نحاول أن نتعرف على الطفل .. فى أقاليم التاريخ المختلفة .. كيف نظر إليه الكبار وماذا قدموا إليه - من خلال هذه النظرة .

رأينا مثلا أن الحضارات القديمة - خاصة المصرية منها - قد

نظرت إلى الطفل على أنه عضو منتج فى المجتمع .. ولهذا فهو رجل - وإن كان صغيرًا - له حقوق وعليه واجبات .. وعلى ضوء هذه النظرة قدم إليه - الشعراء والكتّاب - ما يجعله فى سنوات قليلة ذا شخصية ناضجة .. وتكوين وجدانى ونفسى يساعده على ممارسة الحياة .

وسواء أدرك العرب هذه النظرة من واقعهم .. أم انحدرت إليهم من مصر القديمة .. فالعرب قد عمقوها ومارسوها ، وزادوا فى ملامحها - بقسوة أحيانًا على الصغير من أجل سيادة الإنسان على الأرض العربية ، فرأينا مثلا الكلمة - سلاحًا - والشاعر لسان القبيلة ، والطفل الصغير - أمل المستقبل - عناصر تمتزج جميعًا فى بوتقة مجتمع واحد .. تحكمه تقاليد وعادات وقيم وأخلاقيات تدل على شخصية هذا المجتمع .

كُرّم الطفل إذن فى المجتمع العربى ، ونظر إليه بأنه رجلٌ منذ البلوغ .. واستمع إليه وهو غلام حديث السن .. وربى على الكرامة والفروسية والجود .. والشجاعة والأدب وهو فى باكورة عمره ..

وأمام هذه المفاهيم - وفى غياب معرفة القراءة والكتابة فى العصر الجاهلى - تساوى الصغير والكبير أمام كل قضايا المجتمع .. فتقدير الصغير من تقدير الكبير ، وإهانته من إهانته وهكذا .

ومن ثم نطق بعض الصغار بالشعر - الذى ينطق به الكبار وتفخر به القبائل !

ووجدنا العرب يقسمون الطفولة إلى مرحلتين : مرحلة ما قبل النطق - وهى تعتمد على حاسة السمع والبصر - وقدموا لهذه المرحلة ألوانًا من الأهازيج تعرف (بترقيص الصغار) وشارك الشعر لعبة الصغير .. ومصاحبته القوافل .

وحينما تبدأ علاقة الصغير باللغة .. ومجالس الرأى والأدب .. يدخل مرحلة أخرى تتسم بالجدية والاستيعاب والتفتح على ألوان المعرفة والإبداع .. فلا مفر إذن وهو أمام ازدهار ثقافى وأدبى أن يدخل - ولو قهرًا فى البداية - إلى الساحة .. ثم مايلبث أن يشارك فيها ، إما متذوقًا أو مشاركًا فيا يبدع فيها .

ولهذا لم يكن هناك مجال لتبسيط اللغة .. لأن لغة الحديث اليومى هى نفس لغة الأدب والإبداع لا فرق بين هذه وتلك .. حتى أن الشعر الشعبى نفسه كان يكتب بهذه اللغة - حتى لو تبسط المبدع فى اختيار البحور الشعرية الراقصة أو البسيطة - .

وشعرنا - حتى فى العصور الإسلامية - أن الطفل قد زادت معرفته حينما تعلم القراءة والكتابة .. فاقترب أكثر من منابع المعرفة - اختيارا - فنهل منها .. وأزهر معها .. ونمى فى أحضانها .. وتلخصت فلسفة التربية فى إعطاء الصغير كيانه وحريته .

وإلى هنا لم نلمح ظلًا يقع على الصغير .. أو يوجه من الكبير .. فالطفل يدلّل فى سنواته الأولى ، بحكم فطرته الساذجة الجاهلة .. لكنه بعد هذه المرحلة لا يسمح له بهذا التدليل - وإن كان الحب

هو الوسيلة إلى تثقيفه وتربيته - ويستجيب الصغير إلى هذا عن قناعة .. ويبذل جهده للتفوق لأن المجتمع كله يحضّ على الثقافة .. ويعلم على التزود من المعرفة .. ويكرم العلم والعلماء .

وتمر على المجتمع العربى فترة مظلمة تنحدر فيها الثقافة .. وبالتالى اللغة ، وتتسرب المعرفة إلى الغرب .. والحضارة العربية إلى من يهتم بها خارج حدودها .. ويلتقط الخيط كثير من المفكرين فى الغرب ويحاولون أن يضعوا نظرية فى التربية مستفدين بما كان عليه العرب والمسلمون .. ونحن نيام لا نكاد نحس بما يسلب منا . !

ويترجمون الكثير عن تراثنا ويبسطونه للأطفال .. ثم نعيده هنا إلى العربية فى صور مختلفة .

ووقفتنا أمام هذه الأشعار - سواء ما ترجم منها إلى العربية أو ما ألف خصيصًا للطفل - توضح لنا أمورًا يحسن أن نلقى عليها الضوء .. إذ يبدو أن الأدباء المعاصرين حينما بدءوا ينشئون أدباً للأطفال .. وضعوا فى أذهانهم مقاييس مختلفة عن أدب الكبار .

وفى ظنى أن هذه المقاييس قائمة على نظرية مختلفة - أيضا - عن نظرية القدماء .. فعلى حين نظر القدماء إلى الأطفال - أنهم رجال صغار - يختلفون فقط فى الدرجة .. فقدموا لهم ما يقدم للكبار دون محاذير ، نظر المحدثون إلى الأطفال على أنهم (صغار فقط) . وعلى الكبار أن يهبطوا إليه ويدلّلوهم ويتحسسوا الطريق إليهم .

وعلى ما يبدو فى بدايات الكتابة للطفل ، كان الكتاب يأملو
منها أن تجذب الأطفال إلى الأدب ببساطتها وسلاستها .. حتى إ
اقتربوا منه اقترابا حميًا .. استطاعوا أن يقدموا إليهم ما كان يق
من المستوى الجيد والمزدهر ..

لكن الأمر سار فى الاتجاه العكسى .. وأصبحت المقاييس تدع
يوما بعد يوم إلى افتراض (غباء) الطفل .. وجهل الطفل
ومحاولة (ترويضه) .. وجذبه بكل الوسائل حتى لو كان هذا ع
حساب اللغة أو القيم الفنية !.

وتسود تلك النظرة القاصرة - للأسف - نظم التعليم - خا
تلك المراحل التى يبدأ الطفل فيها علاقته بالأدب .. فنظرة فاح
فى أى كتاب للنصوص والأدب فى المرحلة الإعدادية ، تدل ع
(عظم) هذا الجرم فى حق الصغير .. فقد تهافت كتاب وشعراء
لا علاقة لهم بالكتابة - وأحسبهم يعملون فى التربية والتعليم بحك
وظائفهم - تهافتوا على كتابة أناشيد وأشعار ، ما هى إلا منظوما
لا لون لها ولا إحساس فيها .. تسطح وجدان الصغير وتبعده ع
لغته وتراثه .. بالرغم من وجود نصوص جيدة لدى شعرا
آخرين - قدماء ومعاصرين - يمكن بوسيلة أو بأخرى تقديمها إل
عقل الصغير ووجدانه ، وتحترم فيه إدراكه وذكاءه .

وأعتقد أننا بهذا نظلم معنا الطفل .. إذ ليس من العدل
بعد - أن يتربى أطفالنا على اللغة والشعر والقيم الحديثة بمثل هذ

النماذج الرديئة .. فى مرحلة نأمل فيها أن تتكون ملكات الطفل العقلية والاجتماعية والعاطفية واللغوية !.

ترى ماذا يعنى تهافت مفتشى اللغة العربية فى التربية والتعليم على كتابة شعر الأطفال .. متجاهلين نصوصًا أخرى تضيف وتعطى الكثير للطفل .. ومتى نفيق ونوقف هذا التيار الذى ينطلق ليغرق كل شىء وكل قيمة أدبية فنية .. ثم نطالب بالاهتمام بالطفل .!

لقد ظلم الطفل من الذين يقومون على تربيته .. وظلم معه المناخ الثقافى الذى - تحت ستار التخصص - أصبح يفرق بين كثير من المستويات اللغوية والاجتماعية .. وبدأ الأدب نفسه يدخل فى مفاهيم غير أدبية .. فهناك أدب رجالى .. وأدب نسائى .. ومضمون يصلح للريف ومضمون للمدينة .. إلى نهاية هذا التشتت الذى يعتبر الطفل طرفًا أساسيا فيه .. تقصر الثقافة والتربية عن الوصول إليه وصولاً حقيقيا .!

محاولات حديثة جدًّا من شعر الأطفال

أحدثت المتغيرات التى سادت المجتمع العربى فى النصف قرن الأخير .. تطورًا فى كل شىء .. وعلى صعيد الأدب .. ظهر لون جديدة من ألوان الشعر هو الشعر الحر ، أو الحديث ، يتحرر من قيود القافية ، لكنه يلتزم إيقاعات موسيقى الشعر الذى قال بها الأقدمون .. رغبة فى الوصول إلى المتلقى المعاصر ..

وصاحب هذا التطور تطورًا آخر فى الرؤية وأيضا فى اللغة .. باعتبارها كائنًا حيًّا .. يتطور وينمو ويضاف إليه ويتخلص من شوائبه على مدى الدهور ..

ولأن اللغة العربية - من بين لغات العالم - تتميز بثرائها .. وتعدد مفرداتها ومترادفاتها .. فإن الكاتب الذى استوعبها لا يقف عاجزاً أمام الوصول إلى أى مستوى عقلى .. حين يريد أن يختار له المستوى المناسب فى اللغة .

لكن الأمر قد يفهم على العكس .. حين ينظر إلى تبسيط اللغة على أنه طريق ممهد للعامية أو لما يسمى باللغة (الثالثة) .. وفى

هذا أيضا ظلم لطبيعة وشخصية اللغة العربية .. التى تستوعب وتعبر بقدرة وكفاءة فى كل ظرف وإلى أى مستوى إدراكى .

وفى رأيى أن التبسيط فى اللغة سمو بها ، وليس انحطاطًا ، أو إحداث لغة ثالثة ، وهو سهم يحسب فى جانب اللغة وليس ضدها . لهذا آمن كثير من شعراء الشعر الحر .. بضرورة فتح آفاق جديدة لهذا اللون فى مجال الدراما الشعرية .. والملحمة الشعرية .. وأيضا الكتابة للأطفال بالشعر .

وما يهمنا فى هذا المجال ما حاول الشعراء كتابته للأطفال بهذا اللون الجديد .. وهل استطاعوا أن يتفقوا على لغة مشتركة فى هذا المجال .

ولا أود هنا أن نحكم مطلقا على ما قدم للطفل بهذا اللون .. لأنها محاولات - وإن كانت مخلصة حقًا - لكنها لم تنضج بعد .. ولم تصبح تيارًا أو ظاهرة أدبية .. وليس أمامنا الآن إلا أن نعرض لبعض هذه المحاولات بتعليقات حذرة .. مجتهدة ..

محاولات سورية :

تجىء فى مقدمة هذه المحاولات ما كتبه الشاعر السورى (سليمان العيسى) .. فقد كتب ديوانًا من الشعر للأطفال إلى جانب مسرحيات غنائية كذلك .

ونجد الشاعر نفسه يعترف من البداية أنه تعمد الرمز والصعوبة

فى الألفاظ .. والغرابة فى بعض الصور - بما يفوق إدراك الأطفال .. وقد تعمد ذلك كله - فى رأيه - لإيمانه بقدرة الطفل على الالتقاط .. والإدراك بالفطرة .

وأعتقد أن الشاعر سليمان العيسى هنا يحاول أن يصحح مسار الكتابة للأطفال .. الأمر الذى يمكن أن يكون مقبولاً ومؤثرًا إذا لم يقصد الشاعر إلى ذلك قصداً - أعنى الصعوبة والغموض - وإذا لم يتذكر دائما أنه يكتب من وراء أعوامه التي قاربت الستين ودواوينه الاثنى عشر ومسرحياته الأربع .. وخبرته اللغوية القادرة .

لقد كان حل المعادلة - داخل وجدانه - صعبًا متعنتا .. فهو يريد أن يصل إلى وجدان الطفل الذى لا يمتلك خبرة لغوية أو خيالية عالية .. وهو أيضا يريد أن يرتفع به إلى مستوى الرمز فى الشعر - لغة ومضمونًا - لكن هناك ظلاً آخر انسحب على معظم أعمال سليمان العيسى هو ارتباط أشعاره - فى معظمها - بمفاهيم وطنية ترتبط بأحداث خاصة إقليمية ومعنويات تفوق إدراك الطفل المعاصر بكل المقاييس .. فهو يتحدث عن البندقية وأحلام التحرر .. والنضال المستمر .. والمستقبل العربى .. كما تكثر لديه الحواشى فى صفحات الدواوين لتفسير المعنى أو المفردات .. لكن ذلك كله لم يقف دون تقديم عدد من النماذج الجيدة التى استطاع بها أن يوازن فيها الإيقاع مع اللغة - نسبيًا - وتصل إلى الطفل دون مجهود كبير ..

في إحدى قصائدة يقول سليمان العيسى :

القُبلة الأولى مع الصباح
لجبهة الفلاح
لساعد الفلاحْ
للسَّاعد المفتولْ
تحيةُ الحقول
تعطيه ما يشاء من ثَمَر
من غلة كدفقة المطَر
وتضحك البلاد
لموسم الحصاد
ويسْعدُ البشر

وهذا نشيد كتبه في نهر (بردى) :

بردى بردى نغمٌ وصدى
ظلٌّ وندى عذْبٌ أبدا
من جناتِ السطح الأسمرْ
يولد شلالاً من عنْبر
في شفتيه لحنٌ أخضرْ
وبخدَّيه .. ضحك المرمرْ

وفي مقطوعة (سوار شعلة) يقول :

كان لنا جيرانْ

وقريةٌ تمورُ بالألوانْ
بالماء بالأطيار بالشجرْ
وذات يومٍ غارت القريةُ فى الضباب
وصار بيتُ جدك الحبيبْ
يحتلُّه مستوطنٌ غريبْ

على حين كتب ما أطلق عليه (أناشيد للأطفال) تتسم بالعذوبة والإيقاع السريع الراقص ، ومن ذلك قوله :

قالت ربابُ : أنا ربابْ
العشْبِ أزهرَ والترابْ
عصفورةُ البيت الصغير .
وقبلةُ النور المذَابْ
نغمُ الصباح..
والدار أقلبها أنا
دنيا مراح
قالت ربابُ : أنا رباب
أنا زهرة بيدى كتاب

ويكتب على لسان صغيرة تسمى (تيم) أنشودة راقصة أخرى .. فيقول :

الرمل الناعم بين يدى
وأنا ألعبْ

أبنى بيتًا وطريق غد
أبنى ملعبْ
اسمى من ديوان العربِ
اسمى : تيمْ
اثنان نرفرفُ : قال أبى
أنا والغيْم
ياموج الشاطئ يا أزرق
افرحْ وامرحْ
فى الشاطئ زغلولٌ صفَّق
وأتى يسبحْ..

ويتضح من هذه النماذج محاولة الشاعر الوصول إلى ذهن الطفل ووجدانه ، مستخدما خبرته وحبه للشعر والطفل معا .

أما مسرحياته الشعرية للأطفال فهى محاولات رمزية فى الوطنية والكفاح العربى ، يمتزج فيها الشعر التقليدى بالشعر الحديث .. وتقف مع ذلك مثلاً فريدا فى هذا المجال .

أما (خليل خورى) من سوريا كذلك فقد التزم قضية فلسطين .. فجاء شعره توجيهيًّا فى إيقاعات عذبه .. وهذه قصيدة له بعنوان : (رسالة إلى أطفال فدائى فى العيد) يقول فيها :

أحبائىَ : عيسى .. هند .. ميسون
أُسامةُ .. قيسٌ .. مأمونُ

إذا لم يأت بابا ليلة العيد
فليس لأن بابا قد سلاكم ياأعزائى

* * *

وبابا الآن منهمكٌ يُعِدُّ هدية كبرى
لأعينكم : هديتكم .. فلسطين .!

وهى قصيدة كما نرى تلتزم الخط الوطنى .. وتدخله إلى وجدان الطفل ، حين تربطه بمناسبة طيبة للأطفال هى مناسبة العيد ..

ولمحمود السيد الشاعر السورى أيضا .. نقرأ فى مقطوعته (أربع لوحات)

لأنىَ ريح ..
حملتُ بثوبى حبوب اللقاح
وطُفت بها الأرض دون ارتياح
ودون مديح ..
لأنى نهار
صفعتُ بسوطى جموع الكسالى
وقلت جهارا
دعوا الاتكالا
تصيروا كبارا

والملاحظة فى التجربة السورية أنهم يتخذون مساحة الشام وأحداث فلسطين مادة يقدمونها إلى الطفل .. ويجعلونه يعايش تلك

الأحداث .. ويتفاعل معها .. لكن هذه المادة - فى رأيى - إذا لم تتطور ويعطى الشعراء مزيدًا من المضامين الأخرى .. فسوف تفقد روعتها وتأثيرها الفعّال ، وتصيب الطفل فى المستقبل القريب بالسأم والإحباط[1] .. ومع هذا فهى خطوة جيدة على طريق شعر الأطفال شارك فيها سليمان العيسى - محمود السيد - خليل خورى - حسيب الكيالى - أحمد الجندى - محمد الحريرى - حامد حسن - نصوح فاخورى .. وآخرون .

محاولات عراقية :

وبين يدى الآن تجربة حديثة فى (العراق) قامت بها دائرة ثقافة الأطفال فى بغداد .. وهى تتمثل فى إصدار سلسلة شعرية لأعمال الطفل المختلفة ، وبأقلام شعراء متحمسين لتجربة شعر الأطفال - عراقيين وغير عراقيين - منهم عبد الرازق عبد الواحد - وبيان صفدى - وجمال جمعه - .. بل اتسع نطاق التجربة ليكتب فيها سليمان العيسى - أيضا - وكريمة العراقى - وتركى كاظم جودة - وغازى الفهد - وحسن عبد الحميد ناصر - وفالح حسين - وهادى ياسين على - وغيرهم كثير .

---

(١) هذه الأعمال كتبت منذ سنوات قليلة .. ولابد أن كثيرًا من هذه المضامين تحتاج إلى إعادة نظر - كما هى الحال فى شعر المناسبات الذى لا تستقر أقدامه كثيرًا فوق الأرض الواحدة .

وواضح من التجربة أنها صدرت من واقع دراسة واقعية إلى حد كبير لاحتياجات الطفل الوجدانية وهى فى معظمها أقاصيص شعرية بعضها تحكى عن الحيوانات والبعض الآخر مستمد من القصص العالمى، فمن هذه التجربة ماكتبه (عبد الرازق عبد الواحد) بعنوان (الطفل والفراشة) :

رأيت ذات مرة فراشة ملونة
كأنها لحسنها من ذهب مكونة
من زهرة لزهرة تطير وهى حالمة
تحملها أجنحةٌ مثل الحرير ناعمة
وبيننا كنا معًا فى فرَح نرقبها
إذا بطفل هائج بضرب يضربها
فأفلتت من يده لكن هوتْ فوق الثّرى
وقبل أن يلحقَها أجملُ مشهد جرى :
كان أبوه واقفًا فهب كى يدركها
محتضنا صغيرَهُ قبيْل أن يمسكها
صاح الصغير باكيًا أريدها يا أبتِ
لكنْ : أبوهُ ضَمَّهُ إليه فى محبّة
قال له ياولدى أعلمُ كم تحبُّها
لأنها جميلةٌ جميعنا نحبها
لكنها رقيقةٌ تقتلها لمسُ اليد

أنقتل الشيء الذى نحبُّه ياولدى
فوقف الطفلُ وما مدَّ إليها أصبُعَه
وحين طارت مرةً أخرى رأينا أدمُعه
وكان يرنو وأبوهُ فرحًا يرنُو معه

هكذا ببساطة شديدة تحكى قصة بالشعر فى كتيب مقوى، لا يزيد عن ست عشرة صفحة فقط، كل بيتين فى صفحة مصحوبين بصورة معبرة.

وفى قصيدة أخرى بعنوان (البحار الصغير) يقول الشاعر عبد الرازق عبد الواحد أيضا :

أنا فتى بحَّار تسحرنى البحار
أحبُّها لأنها تملؤها الأسْرار
تلمعُ فى قيعانها اللآلئُ الصِّغار
والسمك اللَّماع والمرجان والمحار
أحبها لأننى تبهرنى الأسْفَار
السندباد فى دمى والموج والأخطار
وقد رأيت زورقًا يحضنه العَشَّار
كقلعة يحوطها الجلال والإكبار
ثم تهادت خلفه قلاعُنا الكبار
عرفتها فإنها أسطولنا الجبَّار
وظل طيف السندباد فى دمى يُثار

الله لـــو أنى بـــه محـــاربٌ مـغْـــوار
حيث يـــسـيرُ زورقى تـسلـتـفـــتُ الأنـــظار
يخشى العـــدو صـولتى والمـــوجُ والإعـــصـــار
الله لـــو .. الله لـو لـــو أنـــى بـبـحـــار

ولاشك أن العذوبة هنا والقدرة والسيطرة على القافية لا تجيء إلا من شاعر متمكن يطوع اللغة والتعبير كما يشاء.

وهذا ديوان آخر بعنوان (أغلى كلمة) للشاعر (بيان صفدى) يتضمن قصائد شعرية عن القمر والنخلة - والوطن - والأمير والحطاب - نختار منها هذا النشيد بعنوان (ضيوف القمر)

قمرٌ غالِ
للأطفال
كم غنينا .. لك ياقمرُ
تحت ضيائك طاب السهرُ
افتح بابك .. إنَّ صحابك
جاءوا الآن فهم زوارُ
ولهم عند حدودك دارُ
جئنا .. جئنا .. فاستقبلنا
واقبل باقة ورد منّا ..

كما تتضمن هذه التجربة ديوانًا اشترك فيه مجموعة من

الشعراء . نختار منها هذه الأنشودة البسيطة بعنوان (أرجوحة) :

أرجوحتى .. مكانها
ما بين فرعىْ شجرة
وعاليا تأخذنى ..
حيث الغصونُ النضرة
أشاهد الأنهارْ
والروض والأطيار
وأجمل الأزهارْ
وفى طريق عودتى ..
تقول لى صديقتى :
تعال يانزار
نباركُ النهارْ
بفرحةِ الصِّغار
أرجوحتى رمزُ الفرحْ
ألوانها قوسُ قزح

أما (سليمان العيسى) فقد صاغ سندريلا شعرًا حواريًّا ، بما يقربها إلى المسرح أو المواقف التمثيلية ، لكنه - كما سبق وأوضحنا - يعمد إلى الصعوبة والرموز أحيانًا من أجل أن يدرِّب الصغير على معاناة التذوق .

وفى الواقع أنا من أنصار أن نبسط التعبير بالقدر الذى نستطيع

به أن نأخذ بيد الطفل حيث هو ونجعله يتطلع حيث نكون .. أى لا نبسط اللغة بصورة لا تضيف إلى إدراك الطفل معجمًا جديدا .. ولا نتقعر فيها .. فينفر منها .. ولكن فلسفة الشعر هنا هى إحداث التوازن الوجدانى والعقلى معًا .. أو التذوق والفهم معًا .

كما قدمت دار الثقافة أيضا تجربة أخرى من خلال أشعار شوقى التى كتبها للأطفال ، أعدها (فتحى خليل) الذى جمع فيها بين الشعر والنثر .. فقد بدأ كل قصة شعرية على ألسنة الحيوان .. بنثرها وقَصِّها .. - أولا - ثم أفرد صفحتين للكلمات التى يمكن أن يجد الطفل فيها صعوبة ، وأثبت معناها (مصورًا) ثم بعد ذلك أثبت القصيدة - أو القصائد - مصورة على طول الكتاب .. ثم أنهى الكتاب بنبذه عن الشاعر أحمد شوقى وصورة شخصية له[1] .

وأعتقد أن هذا العمل بهذه الصورة يجمع بين كثير من المميزات .. فهو يعرف الطفل بالقصة - نثرًا - ثم يعرفه على الكلمات الصعبة ومعناها .. فيكتسب بذلك حصيلة لغوية يضيفها إلى معجمه الخاص .. ثم يقرأ (شوقيا) فى قصيدته كما هى .. ثم يعرف أخيرًا من هو أحمد شوقى الذى أمتعه طوال هذه الصفحات.

ويبدو أن أشعار أحمد شوقى قد أغرت الكثيرين (بنثرها) فى

---

(١) صدرت عن الهيئة العامة للكتاب نفس الفكرة عن أشعار أحمد شوقى من إعداد الكاتب عبد التواب يوسف .. وإن كانت تتسم بالعجلة فى إخراجها .. إلا أنها لا تختلف كثيرًا عن التجربة العراقية ..

كتيبات مستقلة للأطفال منذ سنوات طويلة فى مناطق متعددة من الوطن العربى .. وبين يدى سلسلة بها خمسة وعشرون كتيبًا للأطفال ، صدرت فى (ليبيا) تحت عنوان عام هو : (قالت الحيوانات ياأطفال) ويبدو أن هذه الطبعة - غير مؤرخة - تسبق تجربة العراق والتجربة المصرية - إذ عمد مؤلفها - الدكتور محمد التونجى إلى سرد القصة الشعرية نثرًا على طول الكتاب .. ثم أثبت القصيدة الشعرية فى صفحة واحدة هكذا :

(قال الشاعر أحمد شوقى) :

ثم ترد القصيدة بأكملها التى سردها نثرها - مع بعض التصرف والخيال القصصى - على مدى صفحات الكتاب ..

التجربة المصرية :

آن لنا الآن أن نتساءل عن التجربة المصرية .. هل لعب الشعراء المحدثون دورًا فى أدب الطفل .. أم تراهم تخلفوا عن ذلك ؟!

وابتداء أعترف - كواحد ممن يكتبون الشعر الحر - أن هذا اللون الذى نكتبه يمكن أن يكون إيجابيا لو أخلصنا إليه كشعراء .. لكن مادمنا نستهين بهذا المجال - وهو مجال شريف لا يقل أهمية عن أى مجال آخر - فلن نضيف شيئا .

ولحسن الحظ .. يستجيب لدمعة الطفل المصرى شعراء

كثيرون .. حاولوا الكتابة للأطفال سواء بالشعر التقليدى أو الشعر الحر .. وكلهم متحمسون رغبوا فى فتح آفاق جديدة فى قلعة الشعر الحصينة ..[1]

عبد العليم القبانى :

هذا شاعر سكندرى متعدد الاهتمامات والعطاء .. باحث مجتهد وشاعر له مذاق متميز بين الشعراء العموديين ..

أصدر القبانى أخيرا ديوانا للأطفال بعنوان (قصائد من حديقة الحيوان) وهى كما يدل العنوان الجامع تتناول سلوكيات الحيوان .. فى مقطوعات صغيرة من عدة أبيات .. يخرج الطفل بعدها بقصة قصيرة أو موقف وأيضا بحكمة نافعة.

ومن هذه القصائد قوله :

طاول الثعلب يوما أسدا ... إذ رآه يتنزّى فى القيود
قال ياأضعف سكان الفلا ... همةً .. كيف على الغاب تسود
أنت ما أنت .. إذا قيس الألى ... شرفوا الأدغالَ من حمر وسود

---

(١) أجرى أخيرا مركز أدب الأطفال بدار المعارف مسابقة فى شعر الأطفال ، وتقدم إليها بعض العاملين بالتربية والتعليم .. وكان المستوى معظمه ضعيفًا لأنه غلب عليه النظم الخالى من روح الشعر الذى يقترب من وجدان الطفل .. ومع هذا وضعت المقاييس على ما قدم لا على مايجب أن يكون !! ومما يؤسف له أن المسابقة قصد لها ألا تأخذ حظها فى الإعلان لكى يحتجب عنها شعراء لهم تجارب حقيقية فى هذا المجال .

تمادى يشتم الليث فبما تفلتُ الآباء منه والجدود
وإذا باالليث يُلقى نظرة صورت معنى من الحكم السديد
لست ياثعلب من يشتمنى إنما يشتمنى هذا الحديد)

إن الشاعر هنا يحاول أن يستحدث موقفا .. ويضيف معنى .. ويؤكد على مفهوم الحرية ويرمى بالغرور والتكبر ..

وفى قصيدة أخرى يقول :

على الأغصان عصفورُ صغير السن مغرورُ
رأى فى الحية الرقطا ءِ حُسنا .. فهو مسرورُ
وما يدرى بأن السُّـ ـم تحت الناب مستورُ
وأقبل نحوها يسعى فنادته العصافير
تحذره من الأفعى فإن حنانها زورُ
فلم يعبأ بما نصحتْ وللأوهامِ تأثير
وغنى حولها طربًا فأمسى وهو مقبور
ومن يغتر بالأوهام تُهلكه المقادير

وهى صياغة أخرى فى نفس المعنى السابق ..

ومن المقطوعات الطريفة تلك التى تسمى (رسالة ديك) والتى يقول فيها :

رنا ديكى إلى الأفق الموشى وغردِ ثم صفق ثم صاحا

ونادى الناس حسبكم رقادا فإن الله قد بعث الصباحا
رقـادُكُم ومـوتكُم سـواء إذا ما الصبح فى الأفاق لاحا
وعاد لعشّه يختـال عجبًا فقد أدى الرسالة واستراحا

* * *

أما الشعراء الذين كتبوا بالشعر الحديث فهم كثيرون .. ويجيء فى مقدمة هؤلاء الشعراء : سمير عبد الباقى - أحمد الحوتى - أحمد زرزور - وحسين على محمد وكاتب هذه السطور .

أما (سمير عبد الباقى) فهو إلى جانب أنه شاعر جيد .. فهو يكتب العامية .. ويكتب قصصًا نثرية للأطفال ومسرحا للطفل .. ودخل أيضا إلى ساحة الشعر ليقدمه فى بساطة وقدرة للأطفال ..

وما يهمنا بالقطع ما قدمه سمير عبد الباقى من قصائد أو حكايات شعرية للأطفال .. وفى اعتقادى أنه استطاع أن يضع يده على المفاتيح الحقيقية - غالبا - للوصول إلى وجدان الطفل .. فقد تنوعت قصائده بين الطبيعة واللعبة والطيور والحيوان والوطن .. والتراث الشعبى جميعا . وبهذا يحاول أن يجعل من الطفل مثقفًا صغيرا .. ومن حقنا الآن أن نقتطف من أعماله هذه النماذج ؛

(الشمس والأطفال)

ياشمس ياصديقة الإنسان

والنبات والشجرْ
يامنبع الضياء والنماء
يامضيئة القمر
من أول الزمان
أنت نعمةُ السماءِ للبشر
وزهرةُ الحرية
ياشمسنا العربية
من أقدمِ العصور أنت أجمل الزهور
أنت غنوةُ المطر ..

وفى قصيدته (على الأرجوحة) يبدأها هكذا :

على أرجوحتى أعلُو
تدور برأسى الأفكارْ
أري نفسى أطيرُ .. أدور
كأنِّى طائرُ الوروارْ
أسابق نحلة العسلِ
أزور الوردَ والأزهارْ
وأعلو مرةً أُخْرى
كأنى طائرٌ جبَّار

وحينما يريد أن يدل الطفل على (ألف ليلة وليلة).. يقول :

فى ألف ليلةِ وليلة رجال :
من يمتطى الخيول
أو يركبُ الأفيال
ومن يطير فوق ومضةٍ من الخيال
أو فوق بارقِ الشعاعِ
أو عواصفِ الرياح

وبعد أن يشرح له - بهذه السلاسة والمتعة - كثيرًا من شخصيات ألف ليلة يقول له محفزاً إيّاه على قراءة هذا التراث العظيم:

لو عشت يابنى ليلةً بألف ليلة
تكون قد خُلقت من جديدْ
تحسُّ عندما تعودْ
بأن حلمك البعيدْ
أن يصنع الرجال للأطفال
عالماً سعيدا !

والميزة هنا أن الشاعر متنوع فى التقاط قصصه ومواقفه وموضوعاته التى يقدمها للطفل ، ولأنه يمتلك القدرة على تفجير اللغة .. فهو حريص على تقديم اللغة مشبعة بالمعنى والخيال معاً ،

حتى تصيب الصغير المتعة والمعرفة معًا .. وهذه ميزة تحسب إلى جانب الشاعر ..

أحمد الحوتى

أما أحمد الحوتى فهو شاعر شاب كذلك أصدر أعمالاً شعرية فى دواوين .. وهو يكتب العامية كذلك والمسرح إلى جانب الشعر .. ومن أعماله الشعرية التى كتبت خصيصاً للأطفال تلك المجموعة تحت الطبع - التى أسماها - الورد والشجرة ..

وهى أشعار على لسانه هو كصديق صغير يتحدث مع أصدقائه الصغار كذلك .. ويبدأ معهم من لحظة التفتح على الكون - لحظة الحب - حب الناس - ثم يأخذ بيدهم عبر الشوارع والطرقات ، ويلتقط لهم مواقف وحكايات ، ما كان يجب أن تحدث لو أن كل إنسان أخلص فى عمله وحبه للناس ولبلده .. ولكى تكتمل الصورة .. ساق لهم كذلك مواقف وحكايات من يخلصون فى عملهم .. ومن يحبون بلدهم .. ثم نجده مثلاً يدعو الصغير ليس فقط للحب .. ولكن لتقدير كل فعل ولو كان صغيرًا .. واحترام كل إنسانٍ ولو كان ملونًا أو ينتمى إلى طبقات فقيرة ، فالناس سواسية خُلقوا من بطن واحدة ..

فمثلا يقول فى (حكاية المصباح المكسور) .

لنا صاحب ..
ينير الليل فى الشارع
ويسهر تحته الأطفال كلَّ مساء
هو المصباح ..
والمصباحُ حين ننامُ يرعانا
ويملأ نومنا أفراح
ولكنى وجدتُ صديقنا الليلة

حزيناً ..
كان مكسورًا
ولم يسهرْ مع الأطفال
وحين ننامُ لن يحكى لنا الأحلام
حزنتُ لأن صاحبَنا .. حزينٌ هذه الليلة

سألتُ أبى .. فأخبرنى .. بأن صديقَنا ممدوح
رمى الفانوسَ بالأحجارِ والطوبِ
فكسَّره ..
ولنْ يحكى لنا الأحلام
وقال أبى : سنُصلحُه
لكى يحكى لنا الأحلام
وقال أبى : هو المصباحُ فى الشارِع

صديقُ الليلِ والأطفال
فلا تكسْره يا ولدى
فحين ننامُ يرعانا .. ويملأ نومنَا أفراح ..

لا شك أنها لقطة ذكية صيغت فى كلمات ونغم عذب .. وأيضاً فى التأثير حينما يستمع إليها الطفل أو يقرؤها مصورةً .. مجسّمة .

وحين يريد من الطفل أن يحسّ بالجمال .. يصوغ ذلك فى قصيدته (الورد والشجرة) فيقول :

حكى لى شيخُ حارتِنا
بأن الوردَ .. والشجرة
تمامًا مثلَنا أطفال
وأن الوردَ يفرحُ حين نسقِيه
ونرعاه .. ويبكى لو قطفْنَاه
وفى مرَّةْ ..
دخلتُ حديقةَ الحيوان
أنا .. وجميعُ أصحابى
وكنا نلعبُ الألعاب
بعيداً عن مكانِ الوردِ والأشجار
رآنا الشيخُ ..
حيانى .. وحياهم ..

وتنتهى القصيدة هكذا بحكمة بالغة مختفية .. وفى فنية قادرة .

أحمد زرزوز

أما الشاعر الثالث فهو أحمد زرزور .. وأيضًا صدرت له أعمال شعرية .. ونشرت شعره المجلات المتخصصة - وقد واظب منذ فترة طويلة على نشر أشعار للأطفال فى إحدى مجلات الأطفال العربية ..[1] .

وشعر أحمد زرزور الذى بين أيدينا يخاطب الطفل فى باكورة علاقته بالمدرسة مع حصيلة لغوية قليلة - فى كلمات وسطور قصيرة جدًّا مكثفة المعنى والخيال .. من ذلك :

بيوتٌ .. هناك   بيوتٌ هنا
بيوتٌ لنا   ولمن حولنا
فمنها الكبيرُ   ومنها الصغيرُ
ومنها الغنىُّ   ومنها الفقيرُ
بيوتٌ على الغصن   فوق الشجرْ
وأخرى على الوردِ   أوفى الحُفَر
تعالوا نغنىّ   لها كلُّنا
لنحيا بها   وهى تحيا بنَا

على حين يقول فى قصيدة أخرى عن (الحمل الصغير

(١) هى مجلة (ماجد) .. ومن الاهتمام بالشعر .. تنشره المجلة على صفحة كاملة مهما كان عدد أبيات القصيدة مع إطار جميل من الرسم بريشة فنانين قادرين ..

تعالَ يا صديقى يا حَمَلى الصغيرْ
تعالَ كُنْ رفيقىِ لا تبطئ المسيرْ
تعـالَ فـالضيـاءْ فى الصبحِ قد أطَلْ
هيّـا إلى الفِناء نلهو ولا نَمَــلْ
اقفزْ هناك وامرحْ فى الساحةِ الرمليّةْ
ودعْ يدى لتمسحْ فـروتَك الفضيّـةْ
تعالَ فوق صدرِى أُطعمُك الأعشابْ
وبعد ذاكَ نجرِى يا أجمَل الصِّحَابْ

ولم يقتصر أحمد زرزور على شكل الشعر الذى يلتزم القافية .. لقد وجد فى إمكانه أن يكتب بشكل الشعر الحديث .. لكنه - فى تصورى - يحتاج إلى إثبات وجوده أكثر فى هذا الشكل الجديد ..

وأمامى الآن نموذج نشره زرزور تحت عنوان (الولد الذى صار طبيباً) يقول فيه :

سمعتُ ذات ليلةٍ من جدّتى الحَنُون
حكايةً غريبةً عن ولدٍ شقىّ
تعوَّدَ الكذِب ..
تعود الخداعَ والدهاءْ
وكان يومُه يمرُّ فى تدبيرِ ألفِ مَقْلبٍ ومَقْلب
مستهزئاً من طيبةِ الصحَاب ..

وذات يوم يا أحبّتى – تقولُ جدتى –
وكان هذا الولدُ الشَّقِىُّ يستحمْ
والموجُ عند الشاطئ البديع
هادئٌ رفيقْ
وساكنٌ وديعْ ..
فصاحَ : يا صحابُ أسرِعُوا
فإننِي أضيعْ
أنقذوا أخاكُمُ الذى يحيطُه الخطَرْ ..

ويكمل الشاعر قصة الولد الشقى ، الذى كان يسخر أصحابه فى كل مرة يمثل فيها الغرق .. حتى كاد التيار يبتلعه بعد انصرف عنه الصحاب لكذبه وخداعه :

لولا اقترابُ زورقٍ يمرّ صدفةً
فأسرع البَحَّارْ .. وأنقذَ الصبىَّ من براثنِ الأخطار

وينهى الشاعر قصيدته بأن الولد تعلَّم بعد ذلك ألا يكذب

وليت الشاعر أحمد زرزور دخل بأسلوبه مجالاً أوسع هو مجا الدراما الشعرية للأطفال .. وهى من الفنون التى تدعو الشعراء وقد قدروا على كتابة القصيدة – أن يسهموا فى هذا المجال ..

حسين على محمد :

أما الشاعر الشاب حسين على محمد فهو متعدد الألوان فى الإبداع .. فقد كتب الشعر - قصائد ومسرحاً - كما أن له محاولات نقدية ودراسية - لا بأس بها - وفى ديوانه الأخير (الحلم والأسوار) الذى صدر عن المجلس الأعلى للثقافة (١٩٨٤) خاض الكتابة للأطفال شعراً فى ثلاث قصائد أفرد لها باباً فى نهاية الديوان وهى :

١ - الفيل الوفى : فهو فيل وافق أن يساعد السيدة (دايارام) الأرملة التى تقترب من الخمسين .. وأصبحا صديقين .. فاض النهر على القرية والعجوز نائمة فى كوخها .. فينبهها الفيل إلى الكارثة .. لكن النهر لا يغرق إلا جاراً ظالماً للعجوز كان قد استولى على أرضها .. يقول الشاعر فى قصيدته القصصية على لسان الفيل الوفى :

ذات مساء كان شديدَ الإظلام
فاض النهر ..
وأغرق أرضَ الوادِى كلِّه
كانت دايارام المسكينةُ نائمةً فى الكوخ
فطرقْتُ الباب ..
وأشرتُ إلى النهر

لكن المسكينةَ ضحكت
كانت تحسَبُ أن النهرَ أتى بالخير
ورأيت البسمةَ تعلُو شفتيْها .. فصرخْت
وتنبهَتِ المسكينةُ ساعتَها
حملتْ ما تقدِرُ .. ركبتْ فوقِي .. ! (وهكذا)

٢ - ملجأ الأيتام : وهى قصة هندية وقعت فى بلدة (فاناراسى) لصانع سجاد يسمى (فوندان) الذى يحكى للملك قصة تجعله يبنى ملجأ أيتام للأطفال الفقراء العرايا .. ومنها يقول فوندان :

تعرفنى كلُ المدنِ وتعشَقُ مصنوعاتِي
فى أثناءِ الأسْفار
أجدُ الأطفالَ عرايا يفترشُون ترابَ الأرضِ فأحزن
أتمنّى أن يجدَ الأطفالُ بيوتا
تحميهم من حرِّ الشمس
وتقيهم شرَّ الأمْطَار ..

٣ - الثور العجوز : وهذه قصة شعرية تتحدث عن العدالة حتى لو طلبها حيوانٌ مثل (الثور) يشكو معاملة صاحبه السيئة .. فقد استطاع الثور أن يضرب الجرَس الذى يوقظُ السلطانَ وينبهه إلى أن شاكيا يريده .. ويعرف السلطان معاملة (بيليتز) السيئة للثور .. وينصفه السلطان ويأمر بيليتز بأن يوفر للثور أسباب

الراحة ، يقول الشاعر :

أخذ الرجلُ الثورَ .. وعاد
لحظيرته ..
صوتُ السلطانِ يرنُّ بأذُنَىْ بيليتز :
يا بيليتز : تعلَّم أن تحترمَ الطاعنَ فى السِّن
وتوفرَ سبلَ الراحةِ له
وخصوصاً لو كان من الحيوانِ الأعجم
لا يعرفُ أن يتكلم .
كم من جاهل
نُبصِرهُ يضربُ تلك الحيواناتِ بلا رحمة
مع أن الحيوانَ يؤدى أعمالاً صعبة
لا يطلبُ أجره ..
لو نطقَ لكشفَ لنا .. ظلمَ الإنسانِ وشرَّه ..

وأعتقد أن الشاعر لديه أدواته الجيدة التى يستطيع من خلالها أن يضيف الكثير إلى شعر الأطفال خاصة مضامين من تراثنا العربى .. سواء على مستوى القصيدة أو القصة أو الدراما الشعرية ..

أحمد سويلم :

وليسمح لى القارئ الآن أن أقدم له - بتواضع شديد - جهدى فى مجال شعر الأطفال .. فقد بدأت تبسيط قصص من ألف ليلة

وليلة منذ ثلاث سنوات وكانت لغة التبسيط نثرية - أو لنَقُل إنها لغة شاعرية[1] .

وفى أواخر عام ١٩٨٢ كتبت أول مسرحية شعرية باللغة العربية الفصحى عن كامل كيلانى - فى ذكراه - بعنوان (حكايات وأغانى كامل كيلانى) وتضافرت جهود كثيرة فى إخراج هذا العمل على المسرح .. وأحمد الله أن استقبله الكبار والصغار فى حب وتقدير[2] - واحتوى هذا العمل على رؤية تسجيلية درامية .. قدمت من خلالها ثلاث قصص : واحدة من حكايات جحا - وواحدة من ألف ليلة وليلة - وثالثة من التراث الفلسفى هى : حى بن يقظان ..

وبعد نجاح هذا العمل بحمد الله وتوفيقه .. انتهيت من عمل درامى آخر بالشعر أيضًا بعنوان (حكاية الصندوق السابع) وهو عمل مأخوذ من ألف ليلة وليلة كذلك بتصرف كبير .

ووجدت الآفاق أمامى مفتوحة للكتابة للطفل .. فبدأت أكتب محاولات قصيرة شعرية بعضها قصائد .. وبعضها أقاصيص شعرية على أفواه الحيوانات .

ومن بين القصائد التى تتسم بالإيقاع ما كتبته تحت عنوان :

---

(١) نشرتها دار الشروق برسوم الفنان مصطفى حسين .

(٢) أنتج هذا العمل المركز القومى لثقافة الطفل بالقاهرة - وهو من إخراج هناء سعد الدين - وموسيقى - جمال سلامة - وعرائس نجلاء رأفت .

(أتمنى لو) .. وفيها أقول :

أتمنى لو أنى عُصفور
ألهو .. ألعبُ .. وأغنىِّ فى النورْ
وأنقِّرُ فى الصبح نوافذَ أصحابِى الظرفاء
وأقولُ : صباحَ الخير
صباحَ النورْ

.....

أتمنى لو أنى ديكُ الفجرْ
أصحُو .. وأؤَذّنُ لصلاةِ الفجْر
أرفعُ رأسى لله للخالق
وأسبِّحُه .. وأقول :
(سبحانَ الله ..
حيَّ على بيتِ الله ..)
وأصلّى لله صلاةَ الشكرْ
الناسُ يحبُّون صياحِى كلَّ صباح
فأنا أوقظُهم - وأقول :
(قُومُوا للعمل .. تنالُوا من رب العالمِ
أعظمَ أجْر)

.....

أتمنى .. لو أنى أسدٌ فى الغابَة

أحكمُ بالعدلِ على كلِّ الحيوانات
حتى ينتشرَ الأمنُ بكلِّ مكان
حتى تصبح كل الحيواناتِ صَحَابَةْ
وهكذا مع أكثر من خمسةَ عشر حيوانًا وطائراً ..

أما الأقاصيصُ الشعرية .. فقد حاولت أن أجمعَ فيها بين السرد القَصَصى .. والحوار .. والغناء : متى سمحَ الموقفُ بذلك .. وهى فى معظمِها أيضًا عن الحيواناتِ .. منها مثلاً قصة بعنوان (حيلة وحيلة) أقتطف منها هذه السطور :

صاحبَ كلبٌ ديكاً
وانطلقا يوماً فى نُزهة
قضيَا يومَها لَعِباً بين الخضرةِ والأشجار ..
حيناً .. يتغنىّ الديكُ بأحْلى الأنْغام
وحيناً .. يحملُه الكلب على ظَهْرِه
أو يسبقُ أحدُهما الآخرَ بين الأعشَابْ
حتى حانَ الليْل ..
فصعِدَ الديكُ إلى أعلى الشَّجرة
واستسلم للنوم وللأحلام .
.....
ويُطلُّ الفجر على الدُّنيا
نهضَ الديكُ يؤذّنُ للصبحِ بصوتٍ عذب :

(كوكُو .. كوكُو .. كوكْ .. كوكْ ..
يا خالدُ .. يا عبلةُ .. يا مبروكْ
يا كلَّ الأشجارِ .. وكلَّ الأنهارْ
يا كلَّ الطير .. وكلَّ الحيواناتِ .. وكلَّ الأزهارْ
الصبحُ يجيءُ .. تعالوا .. نفرحْ .. ونغنّ
ونصلِّ للرحْمن
يا أصحابِي ..
قومُوا .. وانتبهُوا
الشمسُ تقولُ : صباحَ الخير
ابتسموا للشمسِ وقولوا :
يا شمسُ صباحَ الخير ..
كوكُو .. كوكُو .. كوكُ .. كوك ...)

وهكذا .. أما بقية القصة فقد سمع الثعلب صوت الديك وعرف مكانه .. فذهب إليه .. ولم ينتبه أن الكلب ينام تحت الشجرة .. طلب الثعلب بمكر شديد من الديك أن يهبط إليه لأنه أعجب بصوته ويريد أن يضمّه إلى أحضانه ليهنئه على [illegible]ته العذب .. لكن الديك أدرك ما يبغيه الثعلب .. فقال له : كنت أود لو أستطيعُ أن أهبطَ لكن :

تحتَ الشجرة يرقدُ بوابٌ قاسٍ ومخيف
وعليك الآن ..

أن توقظه حتى يفتحَ بابًا فى الشجرة
أهبطُ منهُ إليك ..

ويذهب الثعلب ليبحث عن هذا (البواب القاسى المخيف) فيقفز عليه الكلب ويخلّص الديك منه ..

أما المسرحيتان .. فقد تضمنتا الحوار - بالطبع - والأغنية الجماعية .. والأغنية الفردية والنقد (بمعنى إشراك الأطفال أنفسهم بالرأى فيما يعرض عليهم وهى مواقف فى نسيج العمل نفسه)

فمثلًا فى مسرحية (حكايات وأغانى كامل كيلانى) - يواجه الأطفال كلًّا من كامل كيلانى (بَشَرِى) وشهر زاد (عروسة) وهما يتحاوران .. وقد نسيا - قليلًا أن هناك من الأطفال من يتعجّل الاستماع إلى حكايات كيلانى .. فيصرخ الأطفال :

احكوا لنا .. احكو لنا
لا تتركُونا وحدَنا يا أيها الكِبَار
أحكوا لنا حكايةً مسلّية
فنحن لن نَنَام
ونحن لن تأخذنا الأحلام
بغير قصةٍ جديدة
لا تتركونا وحدَنا يا أيها الكبار

فيرد عليهم كامل كيلانى :

يعجبنى هذا الصدقُ بأعينكم يا أبنائى

كم أتمنّى لو يصدقُ كلُ كبير فى حِسِّه
لو يصبح إنساناً يصدُقُ فى العملِ .. ويصدُقُ فى القول
ويصدق فى حب الناس

وبالطبع لن يستطيع القارئ العزيز أن يقف على حقيقة العمل إلا إذا كان بين يديه أو شاهده معروضاً .. وكما قلت .. إن ما أعرضه اليوم – لى أو لغيرى – ما هو إلا شىءٌ من كثير نحاول به أن نقرّب إلى الطفل المعاصر لغتنا الجميلة .. وشعرنا العربى الأصيل وتاريخنا وتراثنا ... وهذه قضية لا يجب أن تبعد عن أذهاننا فى مشروعاتنا الثقافية التى نوجهها إلى الطفل ..

ثم مـاذا !

ليس هذا تساؤلاً .. لكنه فى تصورى بداية دعوة لزحف جماعى من الشعراء ، أتمنى لو يستجيبون له ، لكى يظل وجه الحضارة العربية مشرقًا فى لغة عربية سليمة .. وفى طفل سوف يحكم العالم لا محالة .

فقد قيل إن يوليوس قيصر قال لولده وهو يداعبه : إننى أحكم العالم .. وأمك تحكمنى وأنت تحكم أمك .. إذن فأنت تحكم العالم . !

إن هذا الحاكم الصغير - العنيد - يتطلب منا الاهتمام به وترويض عناده عن طريق الشعر والخيال .. فنجمع فى شخصيته بين التثقيف والإمتاع .. وغرس الحس اللغوى السليم وحثه على تقبّل الحياة .. ودفعه إلى الاجتهاد والعمل والإنتاج .. وتعرّفه على تاريخه وحاضره وتشجيعه على صنع مستقبله اعتماداً على رؤيته الخاصة .

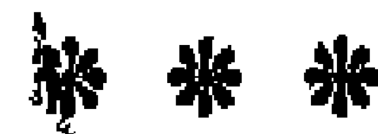
وقد رأينا منذ بدأنا رحلتنا .. كيف نظر القدماء إلى الطفل على أنه رجلٌ - صغيرَ السن - ومن ثم غمسوه فى بحر المعرفة والمتعة معًا .. فى قسوة أحيانًا .. وفى حنان أحياناً أخرى .. ولهذا نشأت

اجيال العباقرة ومدُّوا العالم بما يستمتع به من التقدم والازدهار . –

ثم رأينا كيف نظر المحدثون إلى الطفل .. على أنه كائن مدلَّل وهو فى تصورهم لا يتحمل أكبر من طاقته مهما كان هذا القدر الذى يتحمله .. وساد هذا المفهوم .. فخشتينا على أطفالنا .. واستمر هذا الخوف حتى انقلب فى نفوسنا عجزًا وبعدًا عن حقيقة شخصية الطفل ..

ثم ها هم شعراء اليوم – لو أفاقوا وقدّروا الموقف – يستطيعون أن يعدِلوا الموازين ، ويشقوا الطريق الصخرية إلى وجدان وعقل الطفل .. بما يملكون من قدرات عصرية .. وفهم وذكاء وقيم فنية تعينهم على تحمل هذه المسئولية .

وإذا كانت القصة قد سبقت الشعر فى هذا المجال .. فما أحرانا اليوم أن نعقد مصالحة مع الطفل ونقدم له تراثه – شعرًا – وواقعه أيضاً – شعرًا .. فيقترب وجدانه من وجدان أجداده .. ونعيده إلى صواب المعرفة والحب أيضاً .. حب الشعر ولغته وحب تاريخه وأمجاده .



وإذا رأى القارئ – أو الناقد – أن هذه المحاولة قد أصابها بعض القصور .. فإنى أعتقد أنها قد وضعت يدنا على بعض الحقائق التى قد يختلف عليها الكثيرون لكن يثبتها الواقع والتاريخ .. ومن هذه الحقائق على سبيل المثال :

* أن الطفل فى حضارة مصر القديمة كان يُنظر إليه على أنه عضو عامل فى المجتمع .. أى أنه رجل له حقوقه من العلم والتأديب والتهذيب .. وعليه واجب المشاركة ولهذا لم يعدْ لنا - بعد - أن نعجب حينما نجد حكاماً وفلاسفة ومفكرين صغارًا لم يبلغوا سن الرشد لكنهم ينطقون بما ينطق عنه الكبار .
* أن العرب كذلك أمة قدَّرت أطفالها - منذ فطامهم - وأن اللغة التى كانوا يتداولونها فى الحديث اليومى هى نفسها اللغة التى يروُون بها أدبهم .. ولهذا دخل الطفل مجال الشعر والأدب والمجتمع .. مشاركاً منذ نعومة أظفاره - دون أن يشعر بصعوبة أو عنت - وهذه ميزة الحضارة العربية .. حتى أن بعض الأطفال - كذلك - نطقوا بالشعر والحكمة وهم صغار .. وحكموا وأقاموا العدل فى سن الصبا .
* أن ما تواضع عليه - النقاد وأسموه (شعرَ الحيوانَ) لم يكن مستحدثاً .. لكنه وجد منذ قرون طويلة لدى مصر القديمة .. ولدى العرب قبل أن نعرف كليلة ودمنة وإيسوب وقبل أن يعرف العالم الغربى - بالتالى - هذا الفن .. ثم ها هو يعود مرة أخرى إلى مصر ممثلاً فى أشعار محمد عثمان جلال .. وأحمد شوقى ومن نحا نحوهما .
* أن الشعر التعليمى لا يصيبه (التقليد أو القدم) لأنه فن خالد مثل الأهرام .. كتبه المصرى القديم وحضارات العالم الأخرى

والعرب كذلك .. وهو يمثل فى أدبنا المعاصر ركناً أساسيًّا كذلك وحقيقة واقعة مهما اختلفنا عليها .

* أن من العدل أن يُعطى كل ذى حق حقه .. فى أى فترة من فترات الزمان ولهذا فمن الخطأ أن ينسب مثلاً إلى أحمد شوقى ريادته لشعر الأطفال أو إلى الطهطاوى - وحده - إدخال أدب الأطفال المدارس .. أو أن الأدب المكتوب للأطفال لم يوجد إلا فى العشرينات من هذا القرن .. إلى نهاية هذه الأحكام الخاطئة المطلقة التى تزيف كثيرًا من حقائق التاريخ .. وحسبنا فى هذه الدراسة المتواضعة محاولة تعديل بعض هذه الموازين المقلوبة .

* وأولاً وأخيرًا وكل يوم .. لا غناء عن الشعر .. ولا غناء للشعراء عن الكتابة للأطفال ولهذا فأنا تتملكنى حماسة فى دعوة أصدقائى الشعراء أن نحتكم إلى كل هذه الحقائق ونتضافر فى عمل (ديوان الطفل العربى) على أن يكون ذا شقين : .

١ - شق نجمع فيه نماذج من التراث - ماضيه وحاضره - مع شروح بسيطة على أن يختار بعناية ودقة .. وبه تعريف للشاعر صاحب القصيدة ومناسبة القصيدة إن وجدت ..

٢ - وشق حديث مؤلف خصّيصاً .. تتسع فيه الرؤية .. والرقعة الفنية على مستوى القصيدة أو الألوان الأخرى للإبداع ..

وأعتقد - صادقاً - أن تجربتى فى الكتابة للأطفال شعرا تؤكد ذكاء هذا المخلوق الذى فى داخله يرفض التدليل .. ويرفض تلك النماذج النظميّة الجافة التى يتلقاها فى قاعات الدرس .. وينظم معظمهَا (زبائنُ التأليف) فى وزارة التربية والتعليم .. وهذه قضية آن الأوان لحسمها .. والتخلص من شوائبها .. فمصر لديها شعراؤها الذين يمكنهم أن يعطوا بلا حدود .. من أجل مستقبلها .. وليس كل عامل فى مجال التربية شاعرًا بالقطع .. وكفانا صمتاً على مثل هذه المسلمات التى أعتقد أنها تدهورت بعقول صغارنا كثيرًا .. ولو كلف أحد هؤلاء الناظمين نفسه بالنظر والتأمل فى دواوين الشعراء المعاصرين - منذ شوقى حتى الآن - لعثر على النماذج التى ترفع مستوى ما يقدم .. والتى تضيف إلى عقلية الصغير .. وتجعله يقترب حسًّا ووجدانًا من فن العربية الأول (الشعر) !

إنها دعوة أرجو أن تجد صداها لدى كل مَنْ يشعر بالمسئولية الأدبية والاجتماعية أمام الأجيال القادمة التى سوف تحكم العالم - لا محالة .

وبعد

فإذا كانت هذه الرحلة - على طولها - قد تصيبها بين الحين والآخر بعض المعوقات أو أنها تشكو الخور والعنت من مواصلة اللهاث .. فإننى لا أملك إلا أن ألتمس العذر لكل ما وقعت فيه من

حفر أو عثرات .. فهى مجرد محاولة .. ووضع علامات وإشارات ودعوة حميمة من القلب والعقل فى هذا الموضوع .. والمحاولة بلا شك تحتمل كثيرًا من الخطأ .. وقليلاً من الصواب !!

والله الموفق ،

أهم المراجع

* فى موكب الشمس - د . أحمد بدوى
لجنة التأليف ١٩٥٠
* التربية والتعليم فى مصر القديمة - د . عبد العزيز صالح
الدار القومية ١٩٦٦
* فى الأدب المصرى القديم - أحمد عبد الحميد يوسف
دار الكرنك ١٩٦٢
* الحكم والأمثال عند المصريين القدماء - محرم كمال
المكتبة الثقافية ١٩٦٢
* الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين - فكرى بطرس
دار المعارف ١٩٨٣
* أساطير العالم القديم : صموئيل نوح كريم ت :
أحمد عبد الحميد يوسف
الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤

* من ألواح سومر صمويل نوح كريمر ت : طه باقر
مؤسسة فرانكلين
* إيسوب – أ . د . ونيتل ت : د . مختار الوكيل
(الألف كتاب) ١٩٥٦
* مختارات من الشعر الفارسى ت : د . محمد غنيمى هلال
الدار القومية ١٩٦٥
* الأغانـــى – للأصفهانى
دار الشعب
* الشعر الشعبى العربى – د. حسين نصار
م . ثقافية ١٩٦٢
* التربية فى الإسلام – د. أحمد فؤاد الأهوانى
دار المعارف ١٩٦٨
* لعب العــرب– أحمد تيمور باشا
نهضة مصر ١٩٧٧
* الفتوة عند العرب – عمر الدسوقى
نهضة مصر
* كليلة ودمنة – ابن المقفع
دار الشروق بيروت ١٩٧٣
* الشوقيات جـ ٤ – أحمد شوقى
المكتبة التجارية ١٩٧٠

* الحكاية على لسان الحيوان عند شوقى - د. سعد ظلام
دار التراث العربى ١٩٨٢
* العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ - محمد عثمان جلال - تحقيق عامر بحيرى
هيئة الكتاب ١٩٧٨
* شعـــرى - محمود أبو الوفا
مطبعة الأوقاف ١٩٧٣
* أدب الأطفال - هادى نعمان الهيتى
وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٧
* دواوين الأطفال - محمد الهراوى
لجنة التأليف والترجمة - دار الكتب المصرية - ١٩٢٢ - ١٩٢٩
* الطفل يستعد للقراءة - د. محمد محمود رضوان
دار المعارف ١٩٧٣
* مقدمة ابن خلدون
مطبعة التقدم ١٣٢٩ هـ
* رسائل الآباء إلى الأبناء - إيفان جونس ترجمة لطفى الخورى
النهضة بغداد ١٩٦٢
* تمهيد لفن الموسيقى - ماكس بنشار ترجمة محمد رشاد
نهضة مصر ١٩٧٣

موضوعات الدراسة

للمؤلف

- الطريق والقلب الحائر (شعر)
  دار الكاتب العربى ١٩٦٧
- الهجرة إلى الجهات الأربع (شعر)
  مؤسسة التأليف والنشر ١٩٧٠
- البحث عن الدائرة المجهولة (شعر)
  دار الناشر العربى ١٩٧٣
- الليل وذاكرة الأوراق (شعر)
  مكتبة مدبولى ١٩٧٧
- الخروج إلى النهر
  الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٠
- أخناتون (مسرحية شعرية)
  دار المعارف ١٩٨٢
- شهريار (مسرحية شعرية)
  الهيئة العامة للفنون والآداب ١٩٨٣

شعرنا القديم - رؤية عصرية - (دراسة)

المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨١

المرأة فى شعر البياتى (دراسة)

الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤

قصص ألف ليلة وليلة للأطفال

دار الشروق ١٩٨٢

ديوان الهراوى للأطفال

المركز القومى لثقافة الطفل ١٩٨٥

السفر والأوسمة (شعر) دار الشروق ١٩٨٥

تحت الطبع :

○ العطش الأكبر (شعر) مكتبة مدبولى .
○ حكايات وأغانى كامل كيلانى (مسرحية شعرية للأطفال) .
○ حكاية الصندوق السابع (مسرحية شعرية للأطفال) .

رقم الإيداع		١٩٨٥ / ٥٠٦٣
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-١٤٤٨-٥	ISBN

١ / ٨٤ / ٣١٢

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

